Ludwig Juppe,
ein Marburger Plastiker am Ausgang des Mittelalters.

Inaugural-Dissertaion

zur

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Johannes Neuber
aus Frankfurt a. d. Oder (Kgr. Preußen).

Marburg i. H.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1914.

Ludwig Juppe,
ein Marburger Plastiker am Ausgang des Mittelalters.

Inaugural-Dissertaion

zur

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Johannes Neuber
aus Frankfurt a. d. Oder (Kgr. Preußen).

Marburg i. H.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1914.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1913.
Berichterstatter: Professor Dr. Wilhelm Vöge.

Die vorliegende Dissertation ist der erste Teil des im gleichen Verlage als Bd. IV der „Beiträge zur hessischen Kunstgeschichte, her. von Chr. Rauch“ unter dem Titel „Ludwig Juppe von Marburg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters“ erscheinenden Werkes.

Inhalt.

Die vollständige Buchausgabe enthält ferner:

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur.

L. Bickell, Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg und zur sechsten Säkularfeier ihrer Einweihung. Marburg 1883: „Zur Erinnerung".

W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1886: „Plastik".

W. Bücking, Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration. Marburg 1884: „Unrest. Elisabethk."

— —, Mitteilungen aus Marburgs Vorzeit. Marburg 1886: „Mitt."

— —, Mittelalterliche Baugeschichte der Stadt Marburg i. d. Oberhessischen Zeitung. Marburg 1894: „Baugesch."

— —, Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Marburg 1908: „Elisabethk."

v. Dehn-Rotfelser und W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Cassel 1870: „Baudenkmäler".

Hessenkunst, Kalender für Kunst- und Denkmalpflege, her. von Chr. Rauch. Marburg 1906—1914: „Hessenk."

C. Justi, Johann von der Leyten und Ludwig Juppe. Zwei Marburger Künstler vom Ausgang des Mittelalters. Mit Abb. des Johannesaltars i. d. Zeitschrift für bildende Kunst Jahrgang XX., Leipzig 1885 S. 259—264: „L. Juppe u. Joh. von der Leyten".

W. Kolbe, Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg nebst ihren Kunst- und Geschichtsdenkmälern. Marburg 1882: „Elisabethk."

F. Küch, Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg. Ein Beitrag zur hessischen Kunstgeschichte. Mit 7 Taf. und 4 Abb. im Text i. d. Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Neue Folge XXVI. Bd. Kassel 1903: „Landgrafendenkmäler".

— —, Marburger Kunstleben am Ausgange des Mittelalters i. d. Hessenkunst 1906: „Hessenkunst 1906".

— —, Die Altarschreine in der Elisabethenkirche zu Marburg und ihre Stifter i. d. Hessenk. 1908: „Altarschreine".

A. Münzenberger u. St. Beissel, Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1896: „Altäre".

J. Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt Jan Bormans. Zur Kunstgeschichte des Auslands Nr. XIV. Straßburg 1903: „Schnitzaltäre".

C. Schäfer, Von deutscher Kunst, gesammelte Aufsätze, S. 87—128. Inventarium über die in und an der Elisabethkirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler. Berlin 1910: „Inventarium".

A. Wyß, Urkundenbuch der Deutsch-Ordensballei Marburg. Hessisches Urkundenbuch Bd. III: „Wyß II; III ꝛc."

Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Cassel: „Z. H. G."

Die Bau- und Kunstdenkmäler. Die Inventare der Bau- und Kunstdenkmäler der einzelnen Provinzen sind zitiert als „K.-D. Hessen Nassau, Rheinprovinz, Westfalen".

Einleitung.

Die ältere Plastik in Marburg.

Man hat in letzter Zeit häufiger versucht, die Entwickelung der mittelalterlichen Kunst und insbesondere der Plastik in Rahmen von lokaler Begrenzung zu spannen, sie innerhalb gewisser, bekannter Zentren zu verfolgen und von einem so gewonnenen Standpunkt aus zu beleuchten. Für Städte wie Lübeck, Köln, Nürnberg und in jüngerer Zeit Würzburg wies man Entwickelungsreihen nach, die aber immer trotz allen von außen kommenden Einflüssen die Annahme einer starken einheimischen, von Generation zu Generation sich fortpflanzenden und fortentwickelnden Produktion zur Voraussetzung hatten.

In Marburg finden wir zwar auch einen verhältnismäßig sehr reichen Bestand an Denkmälern mittelalterlicher Kunst, und man könnte sich dadurch veranlaßt fühlen, auch hier ein Zentrum künstlerischer Produktion zu suchen. Für die Baukunst steht der schul- und stilbildende Einfluß der Elisabethkirche außer Frage, doch ist das Gleiche für die Plastik Marburgs nicht ohne weiteres anzunehmen. Dazu stehen sich die einzelnen Gruppen des Erhaltenen künstlerisch zu getrennt gegenüber. Im Gegenteil, wir werden noch öfter bemerken können, daß, wo sich zwischen den Epochen Berührungspunkte auffinden lassen, dies weniger auf bestimmte, klar zu fassende Schulzusammenhänge, als auf ein bewußtes Herübernehmen von gewissen Eigentümlichkeiten früherer Meister zu deuten ist.

Bereits die Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts bewahrt in Marburg kein so einheitliches Gepräge, daß man daraus eine am Ort selbst haftende, traditions- oder schulgemäß zu verstehende Entwickelungsreihe konstruieren könnte. Und das nicht etwa aus Mangel an erhaltenen oder urkundlich gesicherten Monumenten. Allein die noch erhaltenen Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit sind so reich und stehen auf einer so hohen Stufe, daß Marburg ohne Bedenken den Wettstreit mit den meisten der älteren Mittelstädte aufnehmen kann, abgesehen natürlich von den ganz großen Zentren deutscher Frühkunst.

Aber das lag in der Eigentümlichkeit Marburgs als Stadt begründet. Es sind zwei bestimmte Faktoren geistlicher und weltlicher Macht, denen wir

die wesentliche Menge des aus jener Zeit Erhaltenen verdanken, und die gleichzeitig den Charakter und die Entwickelung Marburgs als Stadt bestimmten: das landgräfliche Haus, das zeitweilig seine Residenz hier aufgeschlagen hatte, und der deutsche Orden, dessen Elisabethheiligtum das monumentale Zentrum für jede Art künstlerischer Betätigung darstellte. Außer diesen beiden mächtigsten Faktoren dürfen aber nicht die kleineren neben ihnen, besonders für das 14. Jahrhundert wichtigen, vergessen werden, die Franziskaner und Dominikaner, deren Kirchenbauten gewiß auch ihren, allerdings heute kaum noch nachweisbaren Anteil an der Entwickelung der Plastik gehabt haben, und dann besonders der von der Stadt selbst ins Werk gesetzte bedeutendere Bau der Pfarrkirche, an dem wenigstens eine kleine Reihe von erhaltenen, skulpierten Konsolen gewisse Schlüsse zu ziehen erlaubt. Und einen solchen Anteil werden auch die kleineren Bauten, die Kapellen, die sich um diese gruppierten, die Hospital-, Michaels- und Firmaneikapelle deutschen Ordens, die der Maria und des heiligen Kreuzes gehabt haben.

Aber die künstlerischen Bedürfnisse der zwei genannten führenden Mächte, der Landgrafen und der deutschen Herren, traten doch schließlich trotz ihrem relativen Umfange nur zeitweilig auf, erforderten nicht immer und zu jeder Zeit die besten, die größten Meister; es war doch nicht so, daß, wenn eine große Aufgabe gelöst, ein bedeutender Auftrag erfüllt war, schon wieder eine neue auf den Künstler harrte.

Dazu fehlte ein drittes Wesentliches: Marburg war weder eines der großen Handelszentren, noch war es der Zentralpunkt einer größeren Bischofsgewalt, wie etwa Mainz, zu dessen Diözese es gehörte.

Wir haben darum keinen Anhalt und kein Recht, in den Künstlern Marburgs vom 13. und 14. Jahrhundert einheimische und ständig in Marburg ansässige Kräfte zu erblicken, die Hauptmeister hatten wohl alle ausnahmslos im Ausland ihre Lehre durchgemacht, kamen bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts aus französischen Bauhütten und hielten sich nur vorübergehend in Marburg auf.

An die mit dem 13. Jahrhundert einsetzende gewaltige Bauperiode, deren großartige Zeugen in der Elisabethkirche und dem Schloß uns noch heute entzücken, knüpft das erste Auftreten einer bestimmt zu umgrenzenden plastischen Kunst an, wenn man von dem wenigen, was sich noch aus romanischer Zeit gerettet hat, absehen will[1]). Landgrafenhaus und Orden waren eng verbunden, Landgraf Konrad von Thüringen, der ihm selbst beigetreten war, wird mit Recht

[1]) Der berühmte Elisabethenschrein kommt als fertiger Import nicht in Betracht. – Daß auch an Stelle der heutigen evangelischen Pfarrkirche ein romanischer Bau gestanden hat, ist von F. Küch in der Hessenkunst 1912 nachgewiesen worden. Auf dem Schloß erinnert noch ein eingemauertes Ornamentstück an den ältesten romanischen Bau. Über den Meister Godescalcus der romanischen Kilianskapelle vgl. v. Dehn-Rotfelser Lotz, Baudenkmäler S. 152 ff.

auf dem Relief der Tumba des sog. Mausoleums der hl. Elisabeth als fundator huius monasterii bezeichnet[1]) und für ihn und die hessischen Landgrafen aus dem Hause Brabant blieb die Kirche ihrer Ahnmutter noch lange, etwa 3 Jahrhunderte hindurch die bevorzugte Grabstätte. Es ist daher nicht verwunderlich, daß fast mit wenigen Ausnahmen alles, was wir überhaupt von älterer Plastik in Marburg kennen, sich in und um die Elisabethkirche konzentriert. Hier lag das höchste Ziel künstlerischer Betätigung und von hier aus gewinnen wir den Überblick über die ganze folgende Entwickelung bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts. Es sei im folgenden eine kurze, keineswegs Anspruch auf absolute Vollständigkeit machende Übersicht über die Hauptmasse des Erhaltenen gegeben bis zu der Zeit, in der nach einer längeren Ruhepause unser Meister Juppe Haupt- und Glanzpunkt des Marburger Kunstlebens bedeutet.

Als ältestes Werk der Großplastik steht noch für sich allein die Tumba mit der Bildnisfigur L. Konrads, der am 12. Juli 1240 in Rom gestorben war. Wir können mit gutem Grunde die Zeit der Vollendung des Ostchors von St. Elisabeth, also etwa 1248–50, als Datum für die Errichtung seines Grabmals ansehen[2]). Die hier noch sehr strenge Gebundenheit der Formen wird dann ganz verlassen von der Reihe der Skulpturen, an deren Spitze die schöne Madonna vom Portal steht, die wohl 30 Jahre später und mit dem Portal zugleich entstanden ist. Es ist eine von den Madonnenfiguren, die noch direkt auf die nur wenig früher entstandene vierge dorée von Amiens zurückgehen, ebenso wie das dekorative und sonstige figürliche Detail des Portals, unter dem die schönen Engelfiguren nicht zu vergessen sind. Aber sie ist weit entfernt von den schließlich ganz fabrikmäßig hergestellten, so häufig in Deutschland vertretenen Nachbildungen der Amienser Figur und bewahrt einen eigenen deutlich zu fühlenden Charakter[3]). Dem gleichen Meister gehört wohl auch die schöne Grabfigur der Alheydis von Braunschweig († 1274) im Landgrafenchor der Kirche und vielleicht auch eine Reihe der Konsolen unter den Wasserspeiern an, eine Frage, die allerdings noch genauer zu untersuchen wäre.

Außer diesen hochbedeutenden Werken des 13. Jahrhunderts haben sich noch eine Reihe anderer plastischer Arbeiten aus dieser Zeit erhalten, von denen

---

[1]) Im Deutschordensnekrolog (Wyß III S. 246) wird er post sanctam Elyzabeth cenobii Marburg fundator precipuus genannt.

[2]) Dazu stimmt die Nachricht von seiner Beisetzung in der Nähe des Elisabethengrabes. Die Neuaufstellung seines Hochgrabes, sowie auch jedenfalls von dem – zunächst gleichfalls im Hauptchor befindlichen – der Alheydis von Braunschweig erfolgte dann im Laufe des 14. Jahrhunderts. Vgl. Bickell, Zur Erinnerung S. 14 u. S. 29/30. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke, Gerätschaften II (Frankfurt 1881) S. 21 hält einen Italiener für den Meister des Grabmals, zum mindesten für den Entwurf.

[3]) Vgl. Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Nr. 10, 1897, Straßburg (Heitz) S. 90. In der eben erschienenen 2. Aufl. S. 226.

besonders die Figuren des Hochalters zu nennen sind [1]). Diese treten jedoch an künstlerischem Wert schon etwas zurück hinter die eben erwähnten Figuren. In ihren schon sehr erweichten runden Köpfen, der ziemlich starken Ausschwingung und dem undulierenden Faltenwerk kündigt sich bereits deutlich das kommende 14. Jahrhundert an [2]).

An diese Gruppe von plastischen Werken des 13. Jahrhunderts, die in sich ein geschlossenes Bild zeigt, gliedern sich als Übergang ins 14. die acht mannshohen Statuen der Turmgiebel an, die nicht notwendig zugleich mit der Fertigstellung der Giebel entstanden zu sein brauchen. Während einige noch sehr stark in der Formengebung an das 13. Jahrhundert anklingen, zeigen gewisse andere in beinahe übertriebener Weise die geschwungenen Linien der Hochgotik, sie verlieren das Monumentale.

Gegen und um die Mitte des 14. Jahrhunderts erweitert sich der Kreis; die Hauptmasse der Werke trägt einen anderen, aber wiederum ganz bestimmt ausgeprägten Charakter, der in keiner Weise in einem lokal abgeleiteten Verhältnis zu den älteren Werken steht; hier haben wir einen Meister und eine Werkstatt, die für Marburg wohl ihren größten Skulpturenschatz gearbeitet hat, die aber auch hier nicht gebunden ist, sondern sich durch Westfalen bis nach Köln und dem Niederrhein verfolgen läßt. Es ist einer der typischen Wandermeister, der, wenn an einem Orte seine Mission erfüllt war, anderen Rufen Folge leistete und dessen Weg sich genau bezeichnen läßt. Die zwei Hochgräber Landgraf Heinrichs I. († 1308) und seiner Söhne Otto († 1328) und Johann († 1311), die leider nur zum Teil und sehr beschädigt erhaltenen Figuren vom Lettner [3]), die Madonna, die früher auf dem mittelsten Pfeiler im Hauptschiff der Kirche stand, sowie die Johannes- und Martinsfigur über den gleichnamigen Altären im Landgrafenchor zeigen einen Stil, der offenbar an den Königsgräbern von St. Denis, speziell an den Arbeiten des Pepin d' Huy gebildet ist [4]).

---

[1]) Die der linken Nische sind neu.

[2]) Das Beispiel einer flachen Grabplatte mit eingegrabener und dunkel verkitteter Zeichnung besitzt die Kirche außerdem noch in dem heute an der Westwand des Landgrafenchors aufgerichteten Grabstein des am 23. Aug. 1298 jung verstorbenen Landgrafen Heinrich, des Sohnes Heinrichs I., von einer auch stilistisch wieder durchaus andern Auffassung wie die vorgenannten Arbeiten. Eine zweite derartige Grabplatte, die der Adelheid von Braunschweig († 1334), ist leider jetzt durch die darüberstehende Tumba Ludwigs I. verdeckt.

[3]) Es sind im Ganzen ca. 30 Rundfiguren gewesen, die wenigen Reste jetzt in der Sammlung des Hessischen Geschichtsverein aufbewahrt, nur zwei noch im Lettner selbst.

[4]) Vgl. Küch, Der Lettner in der Elisabethkirche zu Marburg (Vortrag). Mitteilungen des Vereins f. hess. Geschichte und Landeskunde 1907/8 S. 68; G. v. Bezold, Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jhds. in St. Elisabeth in Marburg. Mitt. a. d. Germ. Mus. Jhg. 1911 S. 11/18, dazu Rezension v. Küch i. Z. H. G. Jhg. 1912, S. 242–244. Einen anderen Standpunkt vertritt Burkhard Meier in den Monatsh. f. Kunstwiss. Jhg. 1913 Augustheft.

In der chronologischen Reihenfolge mag dann als nächstes das Relief der Tumba des Elisabethmausoleums aufgeführt werden. Wieder ein Stück von durchaus anderem Charakter, das nichts gemeinsam hat mit den eben genannten Arbeiten. Zehn Figuren mit runden Köpfen und kurzen Proportionen nebeneinander aufgereiht ohne ideelle oder architektonische Verbindung, davor St. Elisabeth im Sarge.

Wie wenig für die letzte Zeit des 14. Jahrhunderts wirklich an eine handwerkssichere Tradition speziell für Marburg gedacht werden kann, zeigt das Beispiel des in der Predella des Marienaltars aufgestellten Vesperbildes, das, worüber noch später zu sprechen sein wird, ziemlich sicher als fertiger Import aus einer böhmischen Werkstatt bezogen wurde.

Ein Werk, von dem allerdings nur der überaus reizvolle und geistreiche Dekor der Plastik angehört, nämlich den Levitenstuhl im Ostchor der Kirche bringt dann der Ausgang des Jahrhunderts mit dem Jahre 1397, nur daß damit noch keine Klarheit geschaffen ist über die schöne, rätselhafte Elisabethfigur in seinem mittelsten Tabernakel. Küch u. a. wollen sie sich in der gleichen Zeit und mit dem Stuhle zusammen entstanden denken, jedoch weisen Tracht und Stil — der burgundische, pelzbesetzte Faltenrock — und der Kopftyp eher auf die Zeit kurz nach der Mitte des nächsten Jahrhunderts.

Allerdings haben wir daneben auch in Marburg noch die plastischen Spuren der Tätigkeit einer Bauhütte, die wir ausnahmsweise als eine speziell hessische ansprechen können, die sich aber zunächst nicht in Marburg selbst entwickelt hatte, sondern hierher vermutlich von dem benachbarten Frankenberg aus eindrang. Diese Frankenberger Bauhütte, als deren schönstes Zeugnis uns noch heute die dortige Liebfrauenkapelle mit ihrem großen, wenngleich leider nur fragmentarisch erhaltenen Skulpturenschatz Bewunderung und Entzücken abnötigt, lieferte wohl die Meister der erwähnten Konsolen der Pfarrkirche — die dazugehörigen Statuen sind verloren gegangen — und das reizvolle Tabernakel in ihrem Innern, wie sie ja auch deren architektonische Ausgestaltung beeinflußt hat [1]).

Also auch hier tritt das spezifisch Hessische nicht als Produkt einer zusammenhängenden Marburger Entwickelung, sondern als Import von den Nachbarstädten aus auf.

Die plastische Ausschmückung der Pfarrkirche mag — wie die der Frankenberger Kapelle — zwischen 1380 und 90 entstanden, und die erwähnte Pietà des Marienalters von St. Elisabeth um die gleiche Zeit in die Kirche gelangt sein; von da ab, etwa bis an die Mitte des 15. Jahrhunderts, also bis in die

[1]) Bickell bringt (Zur Erinnerung S. 13/14) eine Zusammenstellung der Kirchenbauten dieser hessischen Schule, und auch den Namen des Homberger Meisters Heinrich von Hesserode, desselben, der möglicherweise auch in Frankenberg tätig war. Über das Tabernakel vgl. auch Bücking, Mitt. S. 68/69.

Zeit hinein, in der man sich nach künstlerischen Vorstufen für den Meister Ludwig Juppe umsehen muß, tritt eine auffällige Ruhe in der künstlerischen Produktion in Marburg ein, nur unterbrochen durch die Aufrichtung des Levitenstuhles (s. o.) und die vielleicht etwas später erfolgte Herstellung der beiden Grabmäler der Margarethe von Nürnberg († 1406) und ihrer Kinder († 1394), die, künstlerisch genommen, zur Mittelware gehören, vor allem aber wieder ein von den andern Grabmälern gänzlich verschiedenes System in der dekorativen Behandlung des Ganzen vertreten. Sie klingen eher an gewisse in den Neckargegenden vertretene Typen an [1]).

[1]) Vgl. S. 28.

Kapitel 1.

Ludwig Juppe von Marburg.

Herkunft und Leben, nebst einer Übersicht über die Entwickelung des künstlerischen Lebens in Marburg vom Beginn bis zur Wende des 15. Jahrhunderts.

Der auffällige Mangel an erhaltenen Kunstwerken aus Marburg, besonders natürlich an solchen der Plastik, der das Jahrhundert, in dem Ludwig Juppe geboren wurde, einleitet und bis über seine Mitte anhält, kann nicht allein aus den ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen der Zeit, aus den Pest- und Teuerungsjahren, den ewigen aufreibenden Fehden mit Kurmainz, den sonstigen Kämpfen des aufstrebenden hessischen Territorialstaates, oder den städtischen und landständischen Verfassungskonflikten, wie auch den finanziellen Bedrängnissen der hessischen Städte seit dem Ende des 14. Jahrhunderts erklärt werden; denn an anderen Orten Hessens, wie etwa in Frankenberg, war, wie wir gesehen haben, gerade damals die plastische Tätigkeit unvergleichlich viel reger und hielt länger an. Vielmehr ist diese Erscheinung in engen Zusammenhang mit der baulichen Entwickelung der Stadt zu setzen, arbeitete ja damals die Plastik mit Ausnahme der Grabplastik noch stets in engster Verbindung mit der Architektur.

Die bauliche Ausgestaltung von St. Elisabeth war in der Hauptsache gegen das Ende des 14. Jahrhunderts abgeschlossen, und ähnlich lag der Fall bei den übrigen Kirchen der Stadt. Diese hatten ja auch im Verhältnis zum Elisabethmünster eine wesentlich bescheidenere Rolle für die Entwickelung der Plastik gespielt.

Es fehlte also für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts an ständigen bedeutenderen Aufgaben für Plastiker, und ähnlich, nicht ganz so fühlbar, ist es mit den Malern, soweit sie nicht geschicktere Glasmaler oder Anstreicher gewesen sind.

Man wird sich indessen stets gegenwärtig halten müssen, daß wir gerade auch für diese Zeit mit großen Verlusten nicht nur in St. Elisabeth[1]), die aus

---

[1]) Küch, Landgrafendenkmäler S. 160 weist an Hand der Abbildung in Dilichs Chronik mit großer Wahrscheinlichkeit die Existenz eines Grabmals für Herrmann den Gelehrten († 1413) nach, das jedenfalls zur gleichen Zeit verloren gegangen ist, als die Hochgräber der Margarethe von Nürnberg und ihrer Kinder aus dem Südchor entfernt wurden. Für die ältere Zeit ist auch

besonderen Gründen ihren künstlerischen Schatz treuer bewahren konnte, sondern auch in der Pfarrkirche und den verschiedenen Klosterkirchen rechnen müssen. Daß das künstlerische Leben in Marburg nicht völlig erloschen ist, zeigen die urkundlichen Quellen, die um das Ende des 14. Jahrhunderts reicher zu fließen beginnen und gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts zu immer ergiebiger werden. Auf Grund einer genauen Kenntnis dieses urkundlichen Materials hat Küch in der Hessenkunst 1908 ein erschöpfendes Bild des Marburger Kunstlebens am Ausgange des Mittelalters gegeben, wie es sich im Rahmen der Architektur, der Malerei und verwandter Gebiete abspielte, ein Bild, dem wir wenig mehr hinzuzufügen haben.

Mit der Regierung Ludwigs I. waren friedlichere Zeiten eingezogen, und nach seinem Tode blieb Marburg die Hauptresidenz seines jüngeren Sohnes Heinrich, des Gemahls der Anna von Katzenellnbogen, an den nach dem Erlöschen dieses Grafenstammes 1479 auch noch die katzenellnbogische Erbschaft gefallen war. Nicht ohne Grund hat ihm das den Namen des „Reichen" eingetragen, und wir müssen von hier ab ein neues Aufblühen, ein neues Zuströmen künstlerischer Kräfte annehmen. Jetzt war ein ergiebiger Boden für künstlerische Betätigung gewonnen, besonders da Marburg auch nach seinem und seines Sohnes Wilhelm III. Tode weiter Residenz blieb, sogar noch über Wilhelm II. hinaus, trotzdem diesem nur Niederhessen zugefallen war, bis in die erste Zeit Philipps des Großmütigen, der hier geboren wurde.

In solchem Zusammenhange macht Küch auch auf die gesteigerte Bautätigkeit aufmerksam, die sich in dieser und der folgenden Zeit in Marburg am Schloß, beim Orden und in der Stadt entwickelt. Am Schloß findet sie ihren Höhepunkt in dem von Wilhelm III. für seine junge Gemahlin Elisabeth von der Pfalz errichteten Ostbau, während schon Heinrich III. seit 1471 starke Veränderungen an anderen Bauteilen hatte vornehmen lassen. Auch diese Bauten mögen Bildhauer beschäftigt haben, für den sog. „Neuen Bau" hat sogar Meister Juppe selbst gearbeitet, ebenso ist ein von anderer Hand stammender Kaminsturz mit Wappenschmuck erhalten[1]), 1481—85 fanden ebenfalls umfangreiche Arbeiten am Südflügel statt, und bis 1507 zogen sich die Umbauten hin, die Wilhelm II. vornehmen ließ[2]).

---

die Existenz eines Grabes für Heinrich II. den Eisernen († 1376) anzunehmen (Küch ebenda S. 171). Im Deutsch-Ordensarchiv zu Marburg befindet sich eine Urkunde, nach der Herrmann, Vikar des Mainzer Erzbischofs den Besuchern eines offenbar damals aufgestellten Bildes der heiligen Kreuztragung im St. Elisabethkirchhof unterm 27. Aug. 1444 einen 40tägigen Ablaß erteilt, und am nächsten Tage wurde die Kreuzkapelle vor Marburg mit einem (plastischen) Bilde des heiligen Kreuzes geweiht.

[1]) Sammlung des Geschichtsvereins.

[2]) Über alle diese Angaben vgl. auch weiter Küch i. d. Hessenkunst 1908, sowie für die Baugeschichte die in Bücking, Baugesch. enthaltenen Mitteilungen.

Damals entstanden viele Bürgerhäuser und Burgmannensitze, die Pfarrkirche wurde vollendet, die Kugelherrn begannen 1478 sich ihr Kloster und ihre Kirche zu bauen und 1512 wurde das sogenannte Hochzeitshaus errichtet. Im Jahre 1511 legte man den Grundstein zum neuen Rathause, das in zwei getrennten Abschnitten, von 1511–1516, und dann nach längerem Stocken in der Zeit von 1522–1525 vollendet wurde, während kleinere Arbeiten daran sich noch längere Zeit hinzogen [1]). Wir kennen auch den Namen seines ersten Baumeisters Klaus, der aus Wetzlar kam und während des Baues auch in Lich tätig war. 1513 tritt der Steinmetz Johann an seine Stelle. Aber auch beim deutschen Orden ruhte in dieser und späterer Zeit die Bautätigkeit nicht, und noch heute stehen einige Zeugen dieser baulichen Veränderungen.

Vereinzelt setzen auch wieder die Namen von Plastikern ein, und eine Reihe von erhaltenen Werken bezeugt ein neues Aufblühen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Aus dieser Zeit stammt ein ganz besonders hervorragendes, aber leider namenloses Werk der Holzplastik, die schon in der Einleitung erwähnte berühmte Elisabethenstatue vom mittelsten Tabernakel des Levitenstuhls, noch genauer vielleicht zwischen 1460 und 70 zu datieren. Bei dieser Elisabeth und den sonstigen plastischen Arbeiten dieser direkt vorjuppischen Periode können wir uns, da wir uns später noch eingehender damit zu befassen haben werden, mit einer einfachen Erwähnung begnügen: es kommen vor allem in Betracht die ganz hervorragende, 1471 errichtete Tumba Ludwigs I. († 1458), deren Meister Hermann und Heinrich wir mit Namen kennen, und zwei weitere Hochgräber des Landgrafenchors, die mit großer Sicherheit dem Steinmetzen Heinrich Kahl zuzuschreiben sind [2]). Wie, und ob überhaupt der urkundlich hin und wieder genannte Steinmetz Husler [3]) auch bildhauerisch beschäftigt war, muß aus Mangel an weiterem Material dahingestellt bleiben. 1472 wird auch ein Marburger Steinmetz Kurt erwähnt [4]). Sicherer Import, vielleicht aus einer westfälischen Werkstatt – dort findet sich Ähnliches – sind die Kreuzwegsstationen aus gebranntem Ton, die früher an heute noch sichtbaren Nägeln an der Südseite von St. Elisabeth angebracht waren. Erhalten hat sich davon noch eine, aufbewahrt im sog. Archiv über der Sakristei [5]).

---

[1]) Die Tatsache, daß der Bau des Rathauses eine längere Stockung von 1516–1522 erlitt, ist Bücking a. a. O. scheinbar entgangen.

[2]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 178 ff.

[3]) 1488 muß Heinrich Husler bereits verstorben gewesen sein, denn eine Urkunde des Marburger Staatsarchivs aus diesem Jahre spricht von seiner Witwe, die einen rückständigen Lohn für ihren Hauswirt vom Landgrafen empfangen hat.

[4]) Urkunde des Marburger Samtarchivs 0,207 vom 27. Sept. 1472.

[5]) Zu Langes Zeit, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, befanden sich nach seinem Bericht über die Restauration der Kirche, aufbewahrt im Marburger Staatsarchiv, dort noch zwei derartige Platten. Vgl. auch Schäfer, Inventarium No. 304/5; also waren sie dort 1873 noch

Sonst wird um die Wende des Jahrhunderts als Bildhauer fast ausschließlich Ludwig Juppe genannt, später einmal, 1518, in Verbindung mit einem Bildschnitzer Johann. Aber vorher ist es unter allen Umständen eine vereinzelte Tatsache, wenn wir von der Herstellung von Schnitzwerken aus den Rechnungen erfahren. Sollte der Eintrag der Trappeneirechnung Deutsch-Ordens von 1487: item $2^1/_2$ pf. 6 s. von sente Johannes bilde zu snitzen in die kirchen zu Guntzelndorff auf eine Herstellung der Figur in Marburg zu beziehen sein, so läßt die Qualität dieser noch heute in Ginseldorf erhaltenen Statue kein günstiges Urteil über die Höhe des Handwerks in Marburg zu. Der Mangel an derartigen Aufträgen scheint darauf hinzudeuten, daß in Marburg damals gar kein besonderes Bedürfnis nach plastischen Arbeiten außer zu Zwecken der Grabplastik vorlag, daß im Gegenteil zunächst durch Goldschmiede und Maler genügend für den künstlerischen Bedarf gesorgt war. Für das Grabmal Ludwigs I. wird von auswärts ein Meister, eben der erwähnte Meister Hermann, herbeigeholt. Erst mit dem Auftreten eines tüchtigen Künstlers, wie Ludwig Juppe, ändert sich dies, und wir hören nun öfters von Bestellungen, die aber interessanter Weise immer nur an seine Werkstatt gegeben werden, welche, wie auch später zu erweisen sein wird, die einzige dieser Art in Marburg gewesen zu sein scheint.

Nach dem, was wir in der Einleitung über die das künstlerische Leben Marburgs vorzugsweise bestimmenden Faktoren gesagt haben, ist es nicht verwunderlich, daß Namen und Arbeiten von Goldschmieden, auch von Malern, überhaupt von Kunsthandwerkern häufiger aktenmäßig zu belegen sind, als solche von Meistern der Großplastik. Getreulich sind die Reparaturen, die an allen Teilen der Kirche, an ihrem Innern und Äußern nötig waren, die Arbeiten der Kunsthandwerker und Goldschmiede, die der reiche Kirchenschatz ständig erforderte, in den Trappenei- und Küstereirechnungen aufgezeichnet [1]). Der Orden pflegte sorgfältig seine Kirche, die Reparaturen der Glasfenster, der einzelnen Inventarstücke, die Malerarbeiten ließ er wohl meist in Marburg selbst ausführen, ebenso wie die Landgrafen. Aber er deckte durchaus nicht seinen ganzen Bedarf bei einheimischen Künstlern.

Häufig genug zieht er auch von auswärts Kräfte heran. Die Meister, die zur Reparatur der Orgeln notwendig waren, kommen fast immer von außerhalb, und besonders häufig hören wir von Ankäufen von Gold- und Textilarbeiten,

---

vorhanden. Über eine im Anf. des 19. Jahrhunderts noch erhalten gewesene, jetzt nicht mehr sicher nachzuweisende hölzerne Statue des hl. Crispinus aus der Dominikanerkirche vgl. Bücking, Geschichtliche Bilder aus Marburgs Vergangenheit. Marburg 1902 S. 65. Ob sie identisch ist mit einer gleichfalls in der Sakristei aufbewahrten kleinen Holzfigur, muß bei deren Erhaltungszustand dahin gestellt bleiben.

[1]) Aufbewahrt im Staatsarchiv Marburg, Deutsch-Ordensarchiv. Die folgenden kurzen Angaben sind in der Hauptsache den Akten und Rechnungen der Stadt, der landgräflichen Kammer und des Deutsch-Ordens entnommen.

wie sie eben nur in Städten wie Frankfurt, Köln oder etwa Worms zu erhalten waren.

Besonders zahlreiche Nachrichten über Goldschmiedearbeiten und Meisternamen sind für den Ausgang des Mittelalters überliefert, erwähnt seien die 1462 genannten Heinrich und Peter, Johannes (1476), Hartmann (1487/89), Heinrich (1498–1521), Melchior Martorff (1497), Contz (1513), Wilhelm Barkel (1523). Aber auch auswärtige Meister zogen sich nach Marburg und machten sich ansässig, Küch führt a. a. O. das Beispiel des Nürnberger Goldschmieds Hans Spedeling an, der sich 1474 dort niederließ [1].

Doch wenden wir uns weiter der großen Anzahl von Malern zu, die uns in den urkundlichen Zeugnissen begegnen. Schon 1327 wird in einer Deutschordensurkunde ein pictor erwähnt [2]. Dann lassen sich in späterer Zeit zunächst drei Familien feststellen, in denen sich anscheinend von Generation zu Generation das Handwerk forterbte. Am weitesten ist die Familie Mockes [3]), auch Mox, zu verfolgen. Küch erwähnt als ein Werk des Peter Mox den transportablen Feldaltar für das Heer. Sein Vater Henne und wahrscheinlich sein Großvater sind bereits Maler gewesen; aber die in den Baurechnungen 1457–1460 von ihnen als ausgeführt erwähnten Arbeiten lassen kaum den Schluß auf eine besondere künstlerische Höhe seiner Arbeiten zu, seine Verwendung ist eine stark handwerkliche. Er erneuert und bemalt Tartschen und Fahnen, macht etwa den Wetterhahn auf dem Kerner und Gläser in die Rats- und Schulstuben. Mit Glaserarbeiten sind alle diese Meister in der Hauptsache beschäftigt. Auch die Aufträge, die der anderen Malerfamilie in ihrem Hauptvertreter Ludwig Dietz und seinem Vater Johannes zufielen – Ludwig moler wird etwa in der Zeit von 1480–1520 sehr häufig und beständig in den Rechnungen erwähnt –, bestanden in der Hauptsache aus Glaserarbeiten und Wappenmalereien für Fahnen und Tartschen, hin und wieder müssen sie einen Ofen setzen oder Stuben anstreichen – kurz, nichts gibt zu der Vermutung Anlaß, in ihnen sehr viel mehr als gewöhnliche Malermeister zu sehen; der Jüngste Ditmar, wohl Ludwigs Sohn, scheint sich der Stempelschneiderei zugewandt zu haben, 1527 erhält er Bezahlung von einem eisern stempel, der stat zeichen darin zu graben [4]). Küch a. a. O. führt an, daß

---

[1]) Der älteste, für Marburg urkundlich zu belegende Goldschmied ist Heinrich, der schon 1384 genannt wird. Bezeugt sind von ihm Arbeiten für das Landgrafenhaus und die Stadt, für deren Pfarrkirche er 1398 eine Monstranz liefert, und dafür Steuerfreiheit nebst einem Leibgedinge von 20 Gulden erhält. Er ist noch bis 1427 bestimmt nachzuweisen, gestorben mag er etwa 1431 sein. Der Vertrag über seine Steuerbefreiung ist im Staatsarchiv (Generalrepertorium) und – abschriftlich — im Marburger Stadtbuch erhalten. Wie es scheint, führten seine Nachkommen den Namen Goldschmidt als Familiennamen fort.

[2]) Wyß, II 517.

[3]) Vgl. über Mox und die im Folgenden genannten Maler auch Bücking, Mitt. S. 55 ff.

[4]) Ein Henne Dietz läßt sich in den Rechnungen der Stadt und des Hof- und Rentmeisters gleichfalls bei Reparaturen von Glasfenstern nachweisen, etwa 1476/77.

die Schilderzunft zwanzig Köpfe stark war. Als Mitglied derselben taucht auch ein Tongus Holtscher[1]) auf, über den wir aber sonst nicht weiter unterrichtet sind. Man muß allerdings in Rechnung dabei ziehen, daß der Schilderzunft auch die Kürschner und Seiler angehörten, infolgedessen darf man die Anzahl der eigentlichen Maler nicht allzu hoch berechnen. Dagegen waren Goldschmiede und Bildhauer ausgeschlossen[2]). Ein anderer Maler erscheint dann in Henne oder Henchen Eylnhusen, 1458 als in der Neustadt wohnend, wo er das cruze uszwendig an der barfusserporten, als daz gefallen war, gebessert und widder gemalet hat. Von 1474 bis 1491 läßt er sich mit 1 Pf. Steuer in der Neustadt nachweisen, aber auch er scheint in der Hauptsache einfache Glaserarbeiten geliefert zu haben.

Anders steht es mit der dritten Malerfamilie, auf die wir, da ihre Mitglieder in Verbindung mit Ludwig Juppe noch öfters auftauchen werden, näher eingehen müssen. Es ist die Familie von der Leyten, von der wir drei dieses Namens, nämlich den Vater Gerhart (auch Erhard genannt) und seine beiden Söhne Heinrich und Johann kennen, und zwar alle drei als Maler. Ob Gerhart schon gebürtiger Marburger war, ist unbekannt; der Name deutet auf westfälische Herkunft[3]).

Gerharts Tätigkeit ist durch zahlreiche Rechnungseintragungen von 1454 bis 1503 belegt, auch von ihm werden Arbeiten der oben gedachten handwerklichen Art gefordert, doch lassen die Eintragungen gleichzeitig auch den Schluß zu, daß er vorzugsweise im Gegensatz zu den oben angeführten Malern für die Anfertigung von Kunstwerken herangezogen wurde, die einen höheren und selbständigen Wert beanspruchten. Dahin gehört der Totenschild, welchen er für den 1478 jung verstorbenen Ludwig, den zweiten Sohn Heinrichs III. anfertigte, dahin gehört die Ausmalung des Heiligenhäuschens auf der Brücke zu Weidenhausen, in dem er Heiligenbilder und Fenster malt, und 1494 werden zwo taffeln off den torn im schloss erwähnt. Aber noch nach einer anderen wichtigen Seite seiner Tätigkeit ist er zu fassen, die ihn oft genug mit Ludwig Juppe zusammengeführt haben mag: er ist insbesondere Polychromeur. In dieser Eigen-

[1]) Er gehörte mit Johann von der Leyten der Prozessionsbruderschaft im Jahre 1526 an. Vgl. Bücking, Mitt. S. 43.

[2]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 193.

[3]) Noch heute gibt es in Westfalen eine Adelsfamilie gleichen Namens, und ein festes Haus Leythe, am Leythenbach gelegen, ist erhalten, das sich bis 1437 im Besitz der Familie von Lethene, Leythene befand. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß Gerhart selbst oder ein Vorfahr der Familie von hier oder aus der Nähe eingewandert ist. Ein Hinrich van der Leyten kommt 1406 in einer Urkunde, ausgestellt durch Heinrich von Golmisse, Herrn zum Ottenstein vor. (Staatsarchiv Marburg, Habelsche Sammlung, Nr. 417; Ottenstein westlich von Münster an der Grenze von Geldern). Vgl. K.-D. Westphalen, Bd. 4, Kreis Hörde und Bd. 26/27, Gelsenkirchen, Stadt u. Land. S. 36/37.

schaft vergoldet und versilbert er ein Schauessen für den Landgrafen, und als 1496 Ludwig Juppe ein Bild für das Rathaus seiner Vaterstadt schnitzt, fällt ihm die Aufgabe der Polychromierung zu.

Der Totenschild Ludwigs hat sich erhalten, und wenn Küch darüber bemerkt, daß die Arbeit „den sicheren Wappenmaler erkennen läßt, sich aber nur wenig über das handwerksmäßige Können erhebt“, so glauben wir doch sein Urteil zu Gerharts Gunsten verbessern zu können: der Totenschild zeigt eine tüchtige, sogar fein zu nennende Arbeit, und läßt günstige Schlüsse auch für seine Figurenmalerei zu, von der ja leider nichts auf uns gekommen ist. In seiner bürgerlichen Stellung scheint Gerhart hochgeachtet gewesen zu sein, 1472 wird er mit Heinrich Juppe, Ludwigs Vater, nach Rauschenberg zum Landgrafen geschickt, um Vorstellungen wegen der Schatzung für den Türkenzug zu machen. Zweimal, 1463 und 1470, ist er auch als Vierer in Marburg nachweisbar[1]).

Eine bedeutendere Arbeit wurde ihm auch mit der 1484 erneuerten Ausmalung des großen Saales auf dem Schloß, woselbst er in diesem und im folgenden Jahr außerdem eine Reihe von anderen Arbeiten ausführte, wohl in der Hauptsache Wappenmalereien, darunter auch ein Wappenfenster auf der Kanzlei. Sein Siegel, das im Schild oben zwei Pferdeprammen, darunter drei fünfblättrige Blumen zeigt, bildet Küch a. a. O. ab; ähnlich findet sich der Schild auch auf den erhaltenen Arbeiten seines Sohnes Johann.

Die Söhne setzen dann sein Handwerk fort. Zunächst von 1501 ab der ältere, Heinrich, dann von 1510 ab Johann. Vergleicht man die Aufträge, die beiden wurden, so läßt sich leicht ersehen, daß Johann die bedeutendere Rolle gespielt hat; er war auch, wie Bücking nachweist, von 1520 bis 1526 Mitbaumeister der Pfarrkirche. Auf uns gekommen ist noch ein ganzer Zyklus von Tafelbildern seiner Hand und Werkstatt, die Flügelbilder der Schnitzaltäre Juppes in den Querschiffen der Elisabethenkirche, sowie wohl auch die des Marienaltars. Sie sind nicht alle gleichwertig, und es muß, besonders bei den Malereien des Georgsaltars, dahingestellt bleiben, wie viel davon vielleicht auf seines Bruders Heinrich Rechnung zu setzen ist. Aber ohne Zweifel ist er von den Malern dieser Zeit in Marburg die stärkste künstlerische Potenz gewesen, wenngleich er auch nicht ganz an seinen bildhauerischen Arbeitsgenossen heranreicht. Der umfangreichste Auftrag neben der Folge der Flügelbilder, der ihm wurde, ist jedenfalls die Ausmalung des neuerbauten Rathauses gewesen, die er mit Hilfe seines Knechts besorgte. Auch hier mischt sich die Tätigkeit des Malers und Polychromeurs mit der handwerklichen des Anstreichers. Fußböden, Schränke, Fensterrahmen, Wände und Decken hat er zu streichen, aber daneben auch die künstlerische Ausstattung zu liefern: er malt ein Marienbild in den großen Saal, und

[1]) Nach einer Mitteilung von Herrn Archivar Dr. Knetsch in Marburg.

für denselben Raum zwei Glaswappen des landgräflichen Paares, die noch heute erhalten sind und einen guten Begriff von seinem Können auch auf diesem Gebiet geben. Wie sein Vater tritt er auch hier als Polychromeur auf, und wieder ist es eine Arbeit Ludwig Juppes, die er zu bemalen hat, nämlich die heute noch an ihrer alten Stelle befindliche Elisabeth über dem Rathausportal. Auch sonst mischen sich bei ihm Aufträge handwerklicher und künstlerischer Natur. Sowohl auf dem Schloß wie unten beim Orden hat er hin und wieder Gerätschaften und Öfen zu bemalen, muß für den Markt das Banner liefern, aber ebenso malt er in des Komturs Gemach 1515 einen Kruzifix und schmückt Landgraf Philipps Stube 1520, und 1527 die der Landgräfin Christine mit Wandgemälden, und 1516 entwirft er zwei „Visierungen" zu dem dann von Ludwig Juppe ausgeführten Grabmal Wilhelms II. Für die Pfarrkirche finden wir Johann mehrfach tätig, er erneuert in umfangreicher Weise ein jüngstes Gericht in einem Glasfenster, das 1525 vom Sturm zerstört worden war, und malt ein Jahr vorher die Orgel mit ihren Flügeltüren. Andere Flügel zu einem Positiv hatte er schon vorher (1522) für den deutschen Orden geliefert. Wir dürfen in ihm nach seines Vaters Gerhart Hinscheiden den hauptsächlichen Polychromeur von Juppes Arbeiten sehen, und was sich davon erhalten hat, ist ganz vorzügliche Arbeit, vor allem die Bemalung der Schnitzaltäre.

Sein Bruder Heinrich wird nicht so häufig wie er erwähnt und scheint in der Hauptsache Renovationsarbeiten, Wappenmalereien und Verwandtes besorgt zu haben, jedenfalls tritt er stark zurück. Als Johann 1530 starb, überlebte ihn Heinrich und wurde mit Tongus Holtscher zum Vormund seiner Kinder bestellt [1]).

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die von Küch und Bücking beigebrachten Daten und Belege noch einmal alle hier zu wiederholen und zu vermehren, bemerkt sei nur auf Grund des eben Gesagten, daß sich aus der Menge der erhaltenen Malernamen, der Tatsache, daß sich drei Familien nachweisen lassen, in denen dieser Beruf zu Hause war, nicht ohne weiteres Schlüsse ziehen lassen auf eine besondere Höhe traditionell gepflegter künstlerischer Kultur. Bezeichnend ist, daß der deutsche Orden seinen Bedarf des öfteren, wie schon hervorgehoben wurde, nicht in Marburg deckte, und bei den Grabmälern werden wir das Gleiche bemerken. Im allgemeinen mag das stärkste Können am ehesten bei den Goldschmieden gelegen haben. Von all den genannten Malern dürfen wir als Künstler im vollen Sinne des Wortes wohl nur Johann von der Leyten und seinen Vater ansehen; es wäre das lohnende Ziel einer besonderen Untersuchung, die Wurzeln seines Könnens und seines Stils aufzudecken; denn daß er nur in der Werkstatt seines Vaters gearbeitet haben sollte, ist bei der Sitte der damaligen Zeit nicht anzunehmen; gewisse Anzeichen scheinen mir auf eine Verwandtschaft mit westfälischen Bildern hinzudeuten.

[1]) Bücking, Mitteilungen S. 58.

Mit Johann von der Leyten sind wir bei der künstlerischen Erscheinung angelangt, die neben Ludwig Juppe parallel einhergeht, die in ständiger Verbindung mit ihm steht und seinen Werken den letzten strahlenden Glanz verleiht. Juppe hat zwar noch mit Johanns Vater zusammengearbeitet, aber erst sie beide bedeuten den Höhepunkt des Marburger Kunstlebens. Hier ist die Betrachtung der Lebensumstände unseres Meisters anzuknüpfen.

Die Familie, der Ludwig Juppe angehörte, ist ebensowenig wie die der Leyten von altersher in Marburg ansässig gewesen. Sie scheint vielmehr aus der Gegend von Cassel gekommen zu sein, dorthin weisen die ältesten Nachrichten. Am 9. März des Jahres 1408 muß ein Claus Jupan [1]) dem Landgrafen Urfehde schwören unter der Bedingung, sich bei ihrem Bruche auf die Casseler Burg oder ein anderes ihm genanntes Schloß zu stellen [2]). Mit einiger Sicherheit kann man wohl hieraus den Schluß ziehen, daß Claus ein Mann von einer gewissen Bedeutung und von einem gewissen Ansehen gewesen ist, eine Tatsache, die wir auch späterhin immer wieder bei den Marburger Mitgliedern der Familie feststellen können.

Auf die Gegend von Cassel weist auch eine Urkunde, durch die ein Heinrich (Heinz) Jupan, vielleicht ein Sohn des Vorgenannten, mit seiner Frau Swene ein Gut bei Heckershausen, das sog. Glymenhaingut, von Henne Waltvogel kauft [3]).

In Cassel, vielleicht auch in Spangenberg taucht der Name Juppe schon einige Jahre vorher auf: in dem kulturgeschichtlich so überaus interessanten Ausgaberegister des Kammerschreibers Siegfried Schrunter (1430 Aug. 4.—1431 Juli 31) [4]) wird mehrfach ein „Jupan" als landgräflicher Jägermeister („Weidmann") genannt, von dem wir sonst leider nichts weiter erfahren. Ich möchte indessen vermuten, daß er der Stammvater der Marburger Familie war. Diese führt

[1]) Der Name kommt in den verschiedensten Formen vor. Die älteste ist Jupan und Jupon, daraus abgeschwächt später Jupen und Juppe, Jup, und daraus wieder (im 16. Jahrhundert) durch falsche Etymologie Jaup und Gaup.

[2]) Kgl. Staatsarchiv Marburg, Fehde- u. Sühnebriefe. Jupan 1408 März 9: und were daz ich dyt abreche und nicht enhielte wissens ader unwissens, wie daz zuqueme, daz got abhalte, wilch zyt mich dann der egenante myn gnedige juncher ader sine erben darumb manen adir manen lassen mit iren boten ader brieffen in ader vor die huse dar ich wonhafftig bin, so sal und wil ich yn zustund nach irer manunge eyn recht gefengniss halten und inkomen in ire stad zu Cassel uff ire burg oder in eyn andern sloiss, wo hen ich von yn gemanet werden... Ausfertigung Pergament, die Siegel v. Wolmerkusen und Henne von Lauerbachs anhängend.

[3]) Staatsarchiv Marburg, Urkunden d. Deutsch.-Ordensballei Marburg 1439 Juli 1. — Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß der Name in dieser Zeit auch im Westfälischen vorkommt. 1427 findet sich ein Heinzerlin Jupen unter den Freischöffen der Grafschaft Witgenstein. St.-A. Marburg, landgrfl. hess. Personalien.

[4]) Abgedruckt bei F. Küch, Eine Quelle zur Geschichte des Landgrafen Ludwig I. i. Z. H. G. Bd. 43 N. F. 33. Cassel 1909.

nämlich drei Pfeilbolzen im Wappen[1]) und die Annahme liegt nahe, daß bereits jener Jägermeister, einem vielgeübten Brauch der Zeit entsprechend, das auf seinen Beruf hinweisende Wappenbild geführt und auf seine Nachkommen vererbt hat.

Noch im Jahre 1462 waren die Juppes in Cassel ansässig. Wenigstens erwähnt der Casseler Kammerschreiber Noeß einen Ludwig und einen Henchen Jupan, jenen als Hausbesitzer.

Eben damals muß aber die Familie nach Marburg ausgewandert sein[2]), wahrscheinlich in Folge einer Heirat. Wir wissen nämlich, daß sich um diese Zeit, vielleicht schon einige Jahre früher, ein Ludwig Juppe mit Margarethe Wissener, einer Tochter des landgräflichen Kellners Heinrich Wissener und Enkelin des hochangesehenen Peter Sinning, langjährigen Vorstehers der landgräflichen Kanzlei, vermählt hat[3]), dessen Familie zu den ersten der Stadt Marburg gehörte[4]). Sonst schweigen auch über diesen Ludwig leider die Quellen. Sein Sohn ist vielleicht der Gerlacus Jupon aus Marburg, der 1475 in Erfurt immatrikuliert ist[5]).

Als Bruder dieses Ludwig Juppe ist dann wohl der Heinrich Juppe anzusehen, der auch — jedenfalls nach dessem Tode — die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Familien Sinning und Wissener aufrechterhaltend, am 20. März 1472 für Heinrich Sinning, den Sohn des genannten Peter Sinning, als dessen Prokurator und Tutor die Präsentationsurkunde für den Priester Konrad Wissener als Altarist eines Altars der Casseler Martinskirche besiegelt[6]).

Dieser Heinrich Juppe ist nun der Vater unseres Meisters. Auch er muß es verstanden haben, sich bald eine angesehene Stellung zu erringen, denn wir finden ihn dreimal mit ehrenvollen Missionen betraut, deren eine in Verbindung mit Gerhard von der Leyten wir schon erwähnt haben. Außerdem bekleidete er mehrmals das Amt eines Vierers und Unterbürgermeisters, so 1463, 1470, 1478 und 1480[7]). Verheiratet war er mit Ilud, nach Bückings Vermutung einer geborenen Nedernhober[8]). Über seinen Stand und Beruf schweigen die Quellen, und

[1]) Abgebildet bei Küch, Hessenkunst 1906.

[2]) Ein Zweig scheint in Niederhessen zurückgeblieben zu sein. In der Erfurter Matrikel wird nämlich ein Johannes Juppe de Welffershusen als Mediziner immatrikuliert. Akten der Erfurter Universität (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen VIII.) II, S. 191.

[3]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Archivars Dr. Knetsch in Marburg.

[4]) Vgl. über die Familie Sinning, besonders Peter S., Küch in dem eben zitierten Aufsatz: Eine Quelle zur Geschichte des Landgrafen Ludwig I. S. 144 ff.

[5]) Als Gerlacus Jupon de Arpirck (so statt Marpurg). Akten der Erfurter Universität I S. 359 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen VIII).

[6]) Vgl. Joh. Schultze, Klöster, Stifter und Hospitäler der Stadt Cassel und Kloster Weißenstein. Marburg 1913. Veröffentlichungen der Hist. Kommission für Hessen u. Waldeck IX. Klosterarchive, 2 Bd., S. 389. Die erste Erwähnung Heinrichs geschieht in der Marburger Baurechnung von 1462, nach deren Angabe er Heu an die Stadt verkaufte.

[7]) Nach Bücking, Mitt. S. 58 und nach gütiger Mitt. von Herrn Dr. Knetsch in Marburg.

[8]) Mitt. S. 58.

aus der Tatsache, daß er 1470 nach Borken wegen einiger dort von Marburgern auf Verlangen des Landgrafen vorgenommenen Arbeiten am Graben gesandt wurde, auf eine Tätigkeit etwa als Baumeister schließen zu wollen, wäre etwas gewagt. Die Vermutung, daß er wie sein Sohn Georg Goldschmied gewesen sei, mag wenigstens ausgesprochen werden, und daß von vornherein eine künstlerische Beanlagung in der Familie vorhanden gewesen sein muß, geht aus der Tatsache hervor, daß zwei seiner Söhne sich künstlerischen Berufen zuwandten. Er wohnte in der Neustadt, wohl in der heute sogenannten Renthofstraße, 1475 zwischen Sipen Molnhobers und Dilke Kopersmedens Frau, scheint aber späterhin dort seine Wohnung öfters gewechselt zu haben. Die Höhe seiner Steuersumme, 3 Pf. 2 S., läßt seinen Wohlstand erkennen, der uns auch weiterhin noch bezeugt wird. Als er starb, besaß die Familie drei Häuser in der Wettergasse.

Auch zum deutschen Orden unterhielt Heinrich nahe Beziehungen, die seinen Söhnen nachher zugute kamen; am 13. Juli des Jahres 1480 schenkt er diesem die ihm gehörige Stumpsmühle bei Allendorf an der Lumda, wohl für die Aufnahme seines ältesten Sohnes Johannes, des nachmaligen Deutschordenspriesters, der noch in diesem Jahre die Weihen in Mainz empfing[1]). Kann man schon aus dieser Tatsache den Schluß auf größeren Landbesitz auch in der weiteren Umgebung Marburgs ziehen, so wird dieser Eindruck noch bestätigt durch eine Urkunde des Marburger Archivs über den Ankauf einer Wiese bei Heuchelheim bei Kirchhain vom 2. April 1483, die der Vorbesitzer, Johann Loberbach ausstellt. Der Kaufpreis betrug 36 rhein. Gulden Frankfurter Währung[2]). Heinrich ist 1483 oder 84 gestorben, denn in diesem Jahre wird in den städtischen Registern nur noch seine Witwe aufgeführt. Sie war mit ihrer Familie in die Wettergasse gezogen, am 5. Oktober 1486 verkauft sie und ihre Söhne Ludwig mit seiner Frau und Georg ihr dort gelegenes Haus und erwirbt einen Hof in Ellnhausen[3]). Zwei weitere Häuser in der Wettergasse unter einem Dach zwischen Hans von Dörnbergs und Johann Nedernhobers Haus gelegen, verkauft die Familie dann im folgenden Jahre an den Hofmeister Hans von Dörnberg[4]). Diesmal wird auch der Priester Johannes mit aufgezählt. Noch einmal, am 2. November 1502 hören wir von ihr, indem sie einen auf Hans Nedernhobers Haus in der Wettergasse ruhenden Zins den Dominikanern zu einem Jahrgedächtnis für Eckard Nachtrabe, Heinrich Juppe, Meckel und Ilud Juppe übergibt[5]). Auch das deutet auf Wohlstand hin. Sie wohnte damals mit ihren

[1]) Vgl. die Trappeneirechnung v. 1480: item 5 pf. 5½ s. 2½ d. scilicet 2½ gld. 10 alb. 6½ hlr. hern Henrich Dutfe unde Jupan ghen Mentz zur wyunge verzert.

[2]) Kgl. Staatsarchiv Marburg, Urkunden: Heuchelheim 1483 Apr. 2.

[3]) Vgl. Bücking Mitt. S. 58.

[4]) Bücking ebenda.

[5]) Kgl. Staatsarchiv Marburg. Archiv d. Dominikaner in Marburg 1503 Nov. 11 u. Bücking Mitt. S. 58. Ebenso Gesch.-Bilder aus Marburgs Vergangenheit, Marb. 1907, S. 72.

Kindern wieder in der Neustadt und ist wohl bald gestorben, jedenfalls kommt sie nach 1502 nicht mehr vor.

Der älteste Sohn, der Deutschordenspriester Johannes[1]), taucht dann noch öfter als Inhaber von Ordensämtern auf, und wird am 5. Dezember 1497 vom Komtur Dietrich von Cleen für die Pfarrei Kirchhain präsentiert. Dort läßt er sich noch 1515 nachweisen. Am 31. Juli erscheint er unter den Geistlichen, die am Leichenbegängnis des Landgrafen Wilhelm des Älteren in Marburg teilnehmen[2]), und 1520 siedelt er im Auftrage des Ordens nach Mainz über[3]); dann verliert sich seine Spur.

Der jüngere, 1486 noch unverheiratete Bruder Georg ergriff das Handwerk der Goldschmiede und scheint viel für das landgräfliche Haus gearbeitet zu haben, so erhält er 1494 15 Gld. aus einer Schuld vom Hofmeister und sticht 1499 das Sekret der Landgräfin, wofür er 1 ¾ Gld. empfängt[4]). Auch in den Baurechnungen der Stadt taucht er hin und wieder auf, 1506 ist er wie vordem sein Vater Unterbürgermeister. Schließlich hat er das Handwerk vollständig aufgegeben und sich ganz dem landgräflichen Dienst gewidmet, 1510 finden wir ihn als Münzkämmerer und später als Rentmeister in Blankenstein bei Gladenbach. Auch diese Tatsache deutet wieder auf großen Wohlstand; der Goldschmiedsberuf schon an sich, noch mehr aber das Amt eines Münzkämmerers und Rentmeisters erforderten eine gewisse Kapitalkraft. Das prägt sich auch sonst in seiner bürgerlichen Stellung aus, außer dem Unterbürgermeisteramt hat er auch zweimal, 1503 und 1514, das eines der städtischen Baumeister bekleidet[5]). Seine Frau hieß Margarethe, er mag um 1490 geheiratet haben, denn die Trappeneirechnung von 1516 führt auf: 2 s. scilicet 1 ½ gulden Jorgen Juppen seyme sone geschenkt zu seiner hochtzit. Er ist 1521 gestorben, denn von da ab wird nur noch seine Frau als Steuerzahlerin aufgeführt. Sie hat sich schnell wieder verheiratet, und zwar — hier spüren wir schon die Vorboten der kommenden Umwälzungen — mit dem „entlaufenen Pfaffen", dem früheren Deutschordensbruder, Organisten und Orgelbauer Mathias Weidelbach, der am 19. September 1527 Organist an der Pfarrkirche wurde, und durch seine Klage auf Her-

---

[1]) Vgl. auch den Eintrag der Küstereirechnung von 1493: item 12 s. hern Johan Jupan das alde venitebuch zo binden.

[2]) Beleg zu der Rechnung des Kammerschreibers Lersenmecher 1515, Samtarchiv Marb.: her Johann Juppe pherner zu Kirkhain."

[3]) Trappeneirechnung.

[4]) Auf seinem Siegel sind drei Pfeilschäfte, sog. Bolzen zu sehen (vgl. oben S. 14). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist das Siegel von ihm selbst geschnitten und gibt, wie eine Reihe anderer, offenbar von der gleichen Hand stammender Marburger Bürgersiegel einen Begriff seines Kunstvermögens (Urkunden der Abt. Generalrepertorium Marburg).

[5]) Stadtarchiv Marburg, Rezeßbuch der Rechnungen 1457—1514.

ausgabe seines zurückgelassenen Positives und auf seine Abfindung und ihre Folgen eine gewisse Rolle in der Geschichte der Reformation speziell beim Deutschorden gespielt hat [1]).

Wann Ludwig, der bedeutendste der drei Brüder, geboren ist, wissen wir nicht, seine erste Erwähnung geschieht in der angezogenen Verkaufsurkunde vom 5. Oktober 1486. Damals ist er schon mit Frau Eile, über deren Familie nichts Näheres in Erfahrung zu bringen war, verheiratet. Das kann allerdings noch nicht lange der Fall gewesen sein, wenn wir in Betracht ziehen, daß er erst 1537, also 51 Jahre nach dieser Zeit gestorben ist [2]). Man pflegte sich damals jung zu verheiraten; nehmen wir also ein Höchstalter von 25 Jahren an, so kämen wir auf die Zeit von 1460, vielleicht etwas später. Über seine Lehrjahre sind wir nicht durch urkundliche Nachrichten unterrichtet, aber die Untersuchung seiner Arbeiten läßt, wie noch zu zeigen sein wird, Schlüsse mit einiger Sicherheit zu. Hier seien vorläufig nur die sicher zu ermittelnden Daten aus seiner Lebenszeit gegeben. In den Jahren 1490 und 91 wird er mit seinem Bruder Georg im dritten Quartier der Neustadt mit 13 Schillingen Bede aufgeführt, fehlt aber auffallender Weise im Jahre 1492. Im nächsten Jahre erscheint er wieder im letzten Quartier, aber ohne die Summe, die er zu zahlen hat, verschwindet dann wieder in der Winterbede und taucht erst im Herbst des Jahres 1495 wieder auf, von da ab in der Neustadt mit Mutter und Bruder zusammenwohnend. Diese beinahe dreijährige Abwesenheit wird uns späterhin noch eine wichtige Aufklärung über seine künstlerische Entwickelung geben, wir brauchen also vorläufig nicht darauf einzugehen.

Vielmehr interessieren uns hier seine Aufträge und Arbeiten. Und da bringt gleich das nächste Jahr, 1496, zwei, von denen sich eine noch erhalten hat, allerdings leider gerade die, an der seine Mitarbeit mehr sekundärer Natur war. Er muß nämlich die für den Grabstein der am 15. Februar 1494 verstorbenen Gemahlin Heinrichs III. von Oberhessen, Anna von Katzenellnbogen bestimmten Niellostücke in die Platte des Grabsteins einsenken [3]). Interessant ist dabei, daß es sich bei dieser und den drei ähnlichen Platten der Grabsteine Hans von Dörnbergs und seiner beiden Gemahlinnen um sicher nicht einheimische, sondern vermutlich kölnische Arbeiten handelt, auch ein weiterer Beweis für das damals noch sehr starke Heranziehen auswärtiger Kräfte, das wir auch sonst häufig ge-

---

[1]) Vgl. A. Huyskens, Philipp der Großmütige und die Deutschordensballei Hessen i. d. Z. H. G., N. F. 28. Bd. S. 136 und 145.

[2]) Von da ab kommt er in den Steuerbüchern nicht mehr vor.

[3]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler, S. 195/196. Der Eintrag der Rentmeisterrechn. von 1496: item 3 g. Ludewige Jupen von m. g. fr. seligen lichstein das missingen epitavium inzusenkin wiederholt sich noch einmal in der Rechnung des Hofmeisters Hans von Dörnberg.

nug beobachtet haben. Wir werden bald sehen, wie sich das in der Folgezeit ändert. Die andere, originale Arbeit, ein Bild für die Ratsstube, welches Gerhard von der Leyten polychromierte, ist leider verloren gegangen. Merkwürdig berührt der geringe Lohn von 1 Gld.

Nun schweigen die urkundlichen Zeugnisse für längere Zeit, während wir auf stilkritischer Grundlage dem Meister und seiner Werkstatt eine ganze Reihe von Arbeiten zuschreiben können. 1515 wird er in der Baurechnung kurz erwähnt, als hinter seinem Hause in der Mauer Röhren gelegt werden. Im nächsten Jahre wird ihm durch die Landgräfin Anna ein größerer Auftrag zuteil, als er mit der Errichtung des Alabastergrabmals ihres 1509 verstorbenen Gemahls Wilhelms des Mittleren betraut wird. Der Vertrag hat sich erhalten. Noch einmal ist er dann im Jahre 1520 von Marburg abwesend. Die Steuerliste führt ihn als nit hie auf. Im nächsten Jahre erscheint er dann wieder, wir hören aus der Baurechnung, daß man den stock (Brunnenstock) in Ludwig Juppen hob abgetan hat. Noch erhalten ist die Madonna, die er 1523 in das benachbarte Dorf Wehrshausen lieferte, und im nächsten und übernächsten Jahr ist er im Verein mit Johann von der Leyten an der Ausschmückung des eben fertiggestellten Rathauses beschäftigt: er arbeitet das Elisabethenrelief über dem Portal und ein Leuchterweibchen an ein Hirschgeweih. Mit der Vollendung des Rathauses scheint dann die Bautätigkeit der Stadt in größerem Umfange ihr Ende genommen zu haben, wir hören auch lange Zeit nichts mehr von Aufträgen. Die nun folgenden Jahre waren auch reichlich erfüllt von innerem und äußerem Geschehen, die Reformation wurde 1527 endgültig in Hessen eingeführt, die Universität, deren Errichtung schon ein Lieblingsgedanke Wilhelms des Mittleren gewesen war, gegründet, die Säkularisationen und Ablösungen der Klöster nahmen ihren Weg.

Die Reformation hat sicher für viele Künstler eine schwere wirtschaftliche Krise mit sich gebracht und auch unserem Meister eine große Zahl der gewohnten Aufträge entzogen. Wir können tatsächlich von dieser Zeit ab nur mehr Aufträge profaner Natur nachweisen.

Die nächste größere Arbeit, die nach der Fertigstellung des Rathauses unternommen wurde, war die im Jahre 1534 begonnene Neuanlage der Brunnen in der Stadt. Der Anfang wird in diesem Jahre mit dem Marktbrunnen gemacht [1]). Der technische Leiter dieser Arbeiten war Hans von Frankfurt, Bürger zu Homberg in Hessen, der im nächsten Jahre dann den Kumpf ausführt; interessanter

---

[1]) Es folgen dann 1537 der Kumpf in der Wettergasse, wiederum an Hans von Homberg verdingt, 1538 der nuwe komp am Kornrain und 1539 der Bärenkumpf in der Barfüßerstraße. Dies und die folgenden Zitate aus den Baurechnungen der Stadt Marburg.

Weise benutzt man dazu die Steine von den offenbar durch die Reformation unnötig gemachten Altären der Kugelhaus-, Barfüßer- und Pfarrkirche. Zweimal ist Ludwig Juppe bei diesen Arbeiten beteiligt: er erhält $3^1/_2$ pf. den schlossstein mit den bilden und schilden zu machen und schneidet zwei Gußformen für die bleiernen Löwenköpfe, die dann von Jost Kanngießer gegossen werden. Auch für diese interessante Art der Tätigkeit Ludwigs werden wir später noch einige Belege beizubringen haben. Ein Heinrich Juppe ist bei diesem und den später ausgeführten Brunnen als Schmiedearbeiter tätig, und Heinrich moler (von der Leyten) malt das Fähnchen. Die Tätigkeit für den Marktbrunnen ist die letzte Arbeit des hochbetagten Meisters, von der wir wissen; zwei Jahre später ist er gestorben.

Wir haben gewisse Anhaltspunkte dafür, daß unser Meister Ludwig von den drei Brüdern der gewesen sei, der am wenigsten den ererbten Wohlstand zu halten wußte. Sollte die Gabe des Haltens und Erwerbens ihm, wie so vielen Künstlern, völlig abgegangen sein? Denn an Aufträgen und Arbeiten hat es – bis in die Reformationsjahre wenigstens – seiner Werkstatt gewiß nicht gemangelt, das werden wir beim Nachweis seiner Werke immer wieder bestätigt finden. Jedoch muß schon früher ein wirtschaftlicher Rückgang bei ihm eingesetzt haben. In den von 1518 – 1531 reichenden Gerichtsprotokollen kommt er nämlich recht häufig als Schuldner vor, und zwar öfter mit auffallend geringen Summen, einmal hat er auch, wovon noch später zu handeln ist, einen für ihn arbeitenden Bildschnitzer, ein anderes Mal seinen Schreiner nicht bezahlt. Gerade die Geringfügigkeit vieler dieser Summen dürfte den Beweis für eine zunehmende Verarmung gegen Ende seines Lebens, den Beweis eines notdürftigen Lebens von der Hand in den Mund, des Gezwungenseins zu häufigem Borgen erbringen. Erwähnung verdient auch ein Prozeß gegen seine Schwägerin Margarethe in den Jahren 1525 – 1527, für die er anscheinend seine Güter verpfändet hatte. Seine Frau ist ihm wahrscheinlich schon sehr früh im Tode vorausgegangen; in dem von Ludwigs Mutter gestifteten Jahrgedächtnis von 1502 ist unter dieser Spende eine Ilud einbegriffen, sie wird späterhin nie wieder erwähnt.

In der nächsten Generation treten zwei Mitglieder der Familie Juppe in Erscheinung, Heinrich, der eben genannte, der auch sonst noch bei den neuen Brunnenanlagen beschäftigt war, ebenso für die Uhr an der Hiltwinpsforte und 1536 für die Uhr am Rathaus und der wohl identisch ist mit dem 1547 noch einmal erwähnten Heinrich Jup bugsenschmied burger zu Marpurgk, und Hans Juppe, der Goldschmied war, beide wohl Söhne Georgs.

Ein Heinrich Jaupp, wohl identisch mit dem eben genannten, verkauft am 6. Juli 1555 sein Viertel Hofes zu Martorf dem Deutschen Orden und späterhin wird dreimal, 1572, 1588 und 1599 ein Hans Jaupp als Hofglaser erwähnt. Zwei Töchter aus Georgs Ehe mit Margarethe finden sich 1532 verheiratet, die

eine mit Hans Suermilch, die andere mit Hans Lyns[1]). Das letzte nachweisbare Glied der Familie, Philipp Jaupp zu Marburg, erhält am 1. März 1621 vom Deutschen Orden einen Lehensbrief über einen Gartenteil am Weinberg neben der Ketzerbach.

Der einzige, in Marburg zu Ende des Jahrhunderts neben Ludwig Juppe sicher zu fassende Steinmetz, der zugleich als Plastiker tätig war, Heinrich Kahl [2]), wird uns noch späterhin, wie schon bemerkt, beschäftigen. Als Künstler hatte er wenig zu sagen. Juppes künstlerische Erbschaft in Hessen trat dann der aus dem nahen Frankenberg stammende hochbedeutende Meister Philipp Soldan an, der neben seiner sonstigen plastischen Tätigkeit vor allem für den Eisenguß arbeitete. Er ist bereits trotz gotisierenden Anfängen ein echtes Kind der Renaissance und hat neben seiner Tätigkeit für das Kloster Haina und die dortigen Eisenhütten das bekannte Grabmal Philipps des Großmütigen und seiner Gemahlin geschaffen[3]). Wenig Jahre nach Juppes Tode finden wir ihn auch in Marburg tätig, 1542 gießt er für den Rathaussaal einen eisernen Ofen mit skulpierten Platten. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind dann noch ein Paar weitere Künstlernamen als Zeitgenossen Ludwig Juppes überliefert, die das Bild der künstlerischen Betätigung, das wir im Vorliegenden zu geben versucht haben, abrunden helfen[4]). Bekannt ist der landgräfliche Hofbaumeister Balthasar von Germersheim, der für die mit Ausnahme des Rathausbaumeisters Klaus mangelnden Namen der Architekten eintreten muß[5]). Die Mitglieder der Schilderzunft werden noch durch zwei weitere Meisternamen vermehrt, durch einen gewissen in den Rathausrechnungen nur Melchior genannten Maler und Cort Gubener. Melchior wird zum ersten Mal 1529 aufgeführt, als er das bekannte Sonnabendsfähnchen für den Markt zu malen hat[6]), 1531 macht er neue Glasfenster an die Lahnpforte. Bald darauf ist er

---

[1]) Nach Mitteilung von Herrn Dr. Knetsch (Samtarchiv Marburg. Schbl. 72 Nr. 56).

[2]) Über den andern, Heinrich Husler, vgl. oben S. 9.

[3]) Vgl. L. Bickell, Die Eisenhütten des Klosters Hayna und der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg Marb. 1889, und die Festschrift: Die Bildnisse Philipps des Großmütigen, bearb. v. A. v. Drach und G. Könnecke, Marb. 1905, S. 35—37. Jedoch wäre noch zu untersuchen, ob nicht zwei Künstler unter diesem Namen zu begreifen sind, wovon der ältere, Philipps Vater, ebenfalls mit dem Vornamen Philipp, die älteren, P. S. signierten Arbeiten geschaffen hat.

[4]) Über die Meister der beiden Grabmäler der Anna von Mecklenburg, der Mutter Philipps des Großmütigen, Thomas Maler (1553), und des Landgrafen Wilhelm I., die vielleicht Marburger gewesen sind, ist nichts Sicheres festgestellt. Die Leistungen erheben sich nicht über handwerksmäßiges Können. Das Epitaph Wilhelms I. ist unvollendet.

[5]) Vgl. Küch, Eine Visitation der Obergrafschaft Katzenelnbogen im Jahre 1514 Z. H. G. N. F. IX. Cassel 1913, S. 164 und 223.

[6]) Vgl. oben S. 14.

gestorben. Von dem anderen, Cort Gubener, hat sich ein Notariatsinstrument, ausgestellt durch den Notar Konrad Klüppel zu Corbach am 30. Mai 1520 erhalten, worin er einen Vertrag mit dem Waldeckischen Kloster Volkhardinghausen eingeht, ihm für den Rest seiner Lebenszeit gegen Zahlung einer Summe von 42 rhein. Gld. Wohnung und Unterhalt zu gewähren, ohne die Verpflichtung geistlicher Kleidung und mönchischen Lebens auf sich nehmen zu müssen; er behält sich Freiheit in der Ausübung seines Gewerbes vor. Die Urkunde wirft ein interessantes Licht auf die Lebensumstände eines Künstlers dieser Zeit und muß das, was wir über Lage und Verhältnisse der Künstler in Marburg überhaupt wissen, ergänzen helfen, zumal da uns auch von Juppe nur ein einziger, später noch eingehender zu besprechender Vertrag erhalten ist[1]).

Die Art der Verdingung und Ausführung eines Kunstwerks wird sich auch in dem weiteren Umkreise Hessens und der angrenzenden Gebiete im wesentlichen gleichgeblieben sein, und da insbesondere für die Anfertigung von Schnitzaltären, die, wie wir sehen werden, in Juppes Wirken eine große, vielleicht die bedeutendste Rolle spielen, keine urkundlichen Belege vorhanden sind, liegt es nahe, sich nach Beispielen aus angrenzenden Gebieten umzusehen. Ein glücklicher Zufall hat uns eine Urkunde hinterlassen, die ausführlich auf derartige Fragen Antwort gibt. Am 21. Okt. 1520 nämlich schließen die Johanniter zu Wiesenfeld bei Frankenberg unter dem Komtur Kaspar Leber mit dem Franziskanerkonvent zu Meitterdorf[2]), der demnach eine Werkstätte für Schnitzaltäre unterhielt, einen Vertrag über die Lieferung eines Schreines auf ihren Hochaltar[3]). Die Bedingungen für Herstellung und Ablieferung werden genau formuliert. Verlangt wird ein durch Pfeiler mit beildergen und tabernackelchen dreigeteiltes Corpus, als dessen Mittelszene eine Gefangennahme Christi gedacht ist, während die Felder rechts und links je eine Madonna und St. Johann erhalten sollen. Die Flügelbilder werden in vier Felder geteilt, auf der Seite des Marienbildes vier Szenen aus ihrem Leben, auf der anderen Seite entsprechend vier Szenen aus der Johanneslegende. Die Predella soll zwei Szenen enthalten, Christus vor dem Höllentor (der helle zubrechung) und seine Auferstehung. Das Ganze soll durch einen Auffsatz gekrönt werden, in welchem unter einem Baldachin der Kruzifixus mit Maria und Johannes stehen soll, dabei St. Georg und Christophorus und ganz oben der Schmerzensmann (eyn misericordienbilde Christi). Die Termine der Ablieferung wurden genau festgelegt, und zwar soll zunächst das

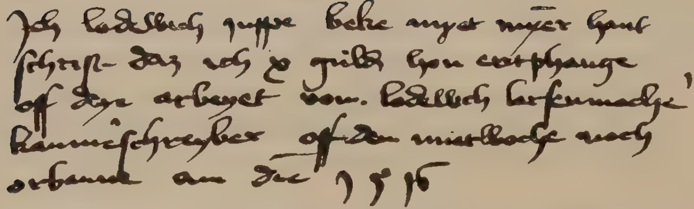
---

[1]) Ich drucke sie daher, soweit ihr Text für unsere Zwecke in Betracht kommt, in der Beilage 1 ab.

[2]) Ebenfalls in der unmittelbaren Nähe Frankenbergs; jetzt Wüstung.

[3]) Vgl. Beilage Nr. 2. Den Hinweis auf diese Urkunde verdanke ich Herrn Archivrat Dr. Rosenfeld in Marburg.

Corpus – wohl mit der Predella – zur Ablieferung kommen, in den beiden nächsten Jahren je ein Flügel und im vierten der Aufsatz. Als Honorar werden 200 Gld. festgesetzt, zahlbar in Raten von zunächst 30, dann 20 Gld. Marburger Währung; für den Fall, daß die Tafel nach dem Urteil von Sachverständigen, durch beide Vertragsteile gestellt, besser ausfällt, noch 40–50 Gld. mehr. Für Meister Juppe werden wir einen ähnlichen Fall von vierjähriger Ablieferung und zwar immer in einzelnen Terminen von je einem Jahr an den Schnitzaltären der Elisabethkirche feststellen können.



Facsimile der Handschrift Ludwig Juppes (zu S. 26).

Kapitel 2.

Das Grabmal Landgraf Wilhelms des Mittleren von Hessen.

Der Kreis der von der bisherigen Forschung Ludwig Juppe zugewiesenen Werke ist nicht gerade klein, er umfaßt neben neun Werken der Großplastik auch fünf kunstgewerblicher Natur. Von diesen sind drei sicher beglaubigt, die andern aus stilistischen Gründen dem Meister zugeschrieben. Von einer kritischen Betrachtung dieser Werke ausgehend, werden wir uns dazu wenden können, weitere Zuschreibungen zu versuchen.

Das Grabmal des am 11. Juli 1509 verstorbenen hessischen Landgrafen Wilhelms II. vom Jahr 1516 eröffnet die Reihe, es folgen in größerem zeitlichem Abstande eine aus Wehrshausen bei Marburg stammende Madonna von 1523, und dann das mit 1524 datierte Relief über dem Portal des Marburger Rathauses.

Man muß bedauern, daß alle diese urkundlich beglaubigten Stücke in eine spätere Lebensperiode des Meisters fallen, sodaß wir für seine Frühzeit nur auf stilistische Untersuchungen und teilweise auf Vermutungen angewiesen sind.

Beginnen wir mit der frühesten, für unseren Meister urkundlich gesicherten Arbeit, dem Grabmal Wilhelms des Mittleren. Der Maler Johann von der Leyten, über dessen Lebensumstände wir ja schon in der Einleitung ausführlich gehandelt haben, mußte Entwürfe dazu anfertigen, wie aus einer Quittung hervorgeht, die er am 15. April des Jahres 1516 über eine ihm geleistete Zahlung für zwei „Visierungen" zu dem Sarg im Deutschen Haus ausstellt [1]). Diese Tatsache erregt zunächst einiges Befremden, wenn wir, wovon noch zu sprechen sein wird, das künstlerische Verhältnis beider Meister, des Plastikers und des Malers, in Betracht ziehen. Von Johannes Tätigkeit ist soviel auf uns gekommen, – die Flügelmalereien der Querschiffsaltäre in St. Elisabeth –, daß wir über den Umfang und das Maß seines Könnens ein sicheres Urteil fällen dürfen. So tüchtige Leistungen seine Bilder darstellen, an Qualität kann er sich bei weitem nicht mit seinem Partner messen. Das hat schon Justi betont [2]).

---

[1]) Vgl. hierzu und für das Folgende Küch, Landgrafendenkmäler S. 150 ff. und S. 250 ff.

[2]) Joh. v. d. Leyten u. L. Juppe S. 262.

Auch finden sich in seinem Werk an keiner Stelle Andeutungen, die zu dem Juppeschen Grabmal, so wie es heute vor uns steht, Analogien bieten könnten, es sei denn die Form der kleinen Kapitelle, die sich an einigen Stellen ähnlich auf seinen Bildern wiederfinden. Eher ist anzunehmen, daß es sich bei diesen Visierungen um allgemeine Fragen, um die Form und den architektonischen Aufbau des Ganzen, noch wahrscheinlicher vielleicht um perspektivische Ansichten zur Verdeutlichung von Juppes Plänen gehandelt habe, die der Landgräfin vorgelegt wurden.

Einer von diesen Entwürfen wurde gebilligt und mit der Unterschrift des Sekretärs Gaganhart versehen dem Meister Juppe zugestellt. Der endgültige Vertrag wurde dann am 27. März desselben Jahres durch die Räte der Landgräfin, Herrmann Riedesel zu Eisenbach, Erbmarschall, Kraft von Bodenhausen, Statthalter zu Cassel, und den Amtmann Balthasar Schrautenbach mit dem Bildhauer abgeschlossen, und ihm für die Aufrichtung des Grabmals ein Lohn von 100 Gulden rheinisch, 12 Malter Korns, freie Kost für sich und seine Knechte und alle sonstige Unterstützung in Betreff von Fuhren und beim Brechen der Steine in Witzenhausen zugesichert[1]).

Daß die Arbeit sehr bald in Angriff genommen ist, bestätigt eine mit dem 28. Mai 1516 datierte Quittung[2]): Ich Lodewich Juppe beke(n) myet myner hantschrift, daz ich 10 gulden hon entphange(n) off deye arbeyet von Lodew(i)ch Lersenmecher kanmerschreyber off den mietwoche noch Orbanne an. dn̄i 1516. In dorso: X gl. Ludwig Juppen uff arbeit den sarck zu machen. Setzen wir also den Beginn der Arbeit in den Mai des genannten Jahres, so können wir annehmen, daß sie sich kaum über das Ende dieses Jahres hinausgezogen haben wird, da ja nicht wie bei den Schnitzaltären ein umfangreiches Figurenwerk zu bewältigen war.

Das vollständig aus Alabaster gearbeitete Grabmal erhebt sich auf einer Fußplatte von rotem Sandstein[3]). Die obere Platte mit der eigentlichen Grabfigur ruht auf zehn kräftigen, stark profilierten Pfeilern; in der so gebildeten Halle liegt auf einer Strohmatte ein halbverwester Leichnam, in dem allerlei widerliches Gewürm, Schlangen und Kröten, herumkriecht. Die nach der Innenseite zu ab-

---

[1]) Vgl. Beilage Nr. 3.

[2]) Vgl. das Facsimile mit Juppes Schriftzügen S. 24.

[3]) Die Fußplatte ist erst bei der Restauration der Kirche im Jahre 1854 angefertigt worden. In älteren Berichten ist immer nur von einer „rauhen Platte" die Rede, auf der sich das Grab erhöbe. Vgl. Bücking, Unrest. Elisabethk. S. 23. Das Hochgrab war an seinem alten, dem heutigen ungefähr entsprechenden Platze nicht nach der Achse der Kirche, sondern quer dazu gerichtet gewesen, vgl. darüber den bei Küch Landgrafendenkmäler S. 250 ff. abgedruckten Bericht Langes über die Rest. d. Kirche.

getreppten Pfeiler tragen am vordersten Dienst etwa in Dreiviertelshöhe kleine Kapitelle, durch flache Archivolten verbunden, von denen die äußeren schon den unteren mit einem Rundstab profilierten Rand der Platte überschneiden. Die über den Pfeilerkapitellen freibleibenden Zwickel werden durch kleine Wappen ausgefüllt[1]). Der Landgraf liegt auf der oberen Platte in voller Rüstung mit gefalteten Händen unter einem Baldachin. Sein Haupt trägt den großen Helm dieser Zeit, die Füße stehen auf einer sechsseitigen Konsole mit ähnlichem Profil wie die kleinen Kapitelle an den Pfeilern. Ein Schwert ist heute nicht mehr vorhanden, jedoch zeigt das Wehrgehänge eine Abplattung an der Stelle, wo es gesessen haben müßte.

Zu den Seiten des Hauptes erkennt man die Reste von zwei Engeln; in der glatten oberen Schnittfläche sind noch die Dübellöcher zum Einsetzen der fehlenden Teile vorhanden. Ebenso verhält es sich mit zwei zu Füßen des Landgrafen hockenden Figuren, wohl betende Mönche nach Analogie der übrigen Gräber[2]). Von dem Figürchen neben dem linken Fuß Wilhelms ist noch deutlich ein in Schuhen steckender Fuß, Unterschenkel und Knie erkennbar, ein sehr fein gearbeitetes und charakteristisches Stück, ebenso der Ansatz des anderen Fußes.

Der Baldachin ist von einfacher, dreiseitiger Form. In dessen sich nach vorn und den Seiten öffnende, in Knäufe auslaufende Kielbögen verrankt sich der hinter dem Haupte des Landgrafen liegende Wappenhelm mit seinen Büffelhörnern. In seinem oberen Teil zeigt er imitiertes Fugenmauerwerk, dessen Zinnenkrönung — denn eine solche haben wir wohl mit Küch anzunehmen — fehlt, doch sind noch zwei starke, viereckige Dübellöcher vorhanden, die zu ihrer Anbringung gedient haben mögen.

Bei der unteren Figur sind die Kennzeichen der Verwesung realistisch behandelt: Nase und Lippen halb oder ganz vergangen, die Haut ist schlapp und weich geworden, Knochen und Gelenke treten hervor.

Farbspuren finden sich nur an der Innenseite des Baldachins; es ist anzunehmen, daß man dem schönen Material seine natürliche Wirkung nicht nehmen wollte und es scheint, als ob die Arbeit des Künstlers durch dieses Material günstig beeinflußt ist. Als Ganzes hat das Monument sehr gelitten, sein jetziger Platz ist auch nicht der ursprüngliche; die Architektur zeigt viele Flickstellen[3]). An der unteren Figur fehlt der Zeigefinger der rechten Hand, ebenso sind die

---

[1]) Alle 14 Schildchen bei der Restauration ergänzt.

[2]) Küch, Landgrafendenkm. S. 202 glaubt andere Figuren nach den vorhandenen Resten darin zu erblicken.

[3]) Vgl. den vorhin zitierten, von Küch, Landgrafendenkmäler S. 215ff. gedruckten Bericht des Prof. Lange über den Befund der Denkmäler i. d. Elisabethkirche bei der von ihm im Jahre 1854 eingeleiteten Restauration.

Schlangen und Kröten vielfach beschädigt, eine ist ganz weggeschlagen; beide Füße sind ergänzt[1]).

Einigermaßen auffallen mag die Wahl des kostbaren Materials; überhaupt erkennen wir aus der ganzen, oben besprochenen Vorgeschichte des Hochgrabes, daß der Landgräfin sehr viel an einem würdigen Denkmal gelegen gewesen ist.

Beispiele von Alabasterarbeiten für das landgräfliche Haus sind aber schon aus früherer Zeit bekannt. Die Brüche in Witzenhausen, die das Material dazu hergaben, lagen in leicht erreichbarer Nähe, und waren hessischer Besitz. Küch führt zwei Fälle an, in denen urkundlich über Transporte von Alabaster aus Witzenhausen nach Cassel berichtet wird; bereits im Jahre 1458 wurde dem Casseler Künstler Kurt Krug ein Grabmal in diesem Material für Ludwig I. in Cassel verdingt[2]). Überhaupt beginnt ja mit dem 16. Jahrhundert dies Material ebenso wie der Marmor auch in Deutschland immer beliebter zu werden. Die aufblühende Epitaphienkunst, der größere Sinn der Renaissance und noch mehr des Barock für Prunkentfaltung waren ihm günstiger.

Wenn wir, um einen Maßstab für die künstlerische Leistung Ludwig Juppes zu gewinnen, einen Blick werfen auf die Entwickelung der Grabplastik, wie sie sich bisher in Marburg selbst vollzogen hatte, so werden wir erkennen, wie wichtig und wie bestimmend trotz der veränderlichen Zeitstile eine lokale Tradition sein kann, wie die Künstler, so stark sie auch m i t ihrer Zeit gehen, immer wieder auf das schon Vorhandene zurückgreifen, immer wieder ältere Motive verarbeiten. Juppe, das Marburger Kind, ist gewiß nicht blind an den Kunstschätzen seiner Vaterstadt vorübergegangen, er hat sicher den Denkmälern früherer Epochen Interesse entgegengebracht, sie studiert, und die Spuren eines solchen Studiums werden sich in seinen Werken finden lassen.

In der lokalen Entwickelung des Hochgrabes besteht, wie schon erwähnt, eine fühlbare Lücke nur für das ausgehende 14. und die erste größere Hälfte des 15. Jahrhunderts; die zwei Hochgräber dieser Zeit, die der Margarethe von Nürnberg und ihrer drei Kinder stehen zu vereinzelt da[3]).

---

[1]) Maße: Untere Platte des Tumbengerüsts 2,50×0,97 m. obere Pl. desselb. 2,75×1,00 m. Höhe: 1,14 m. Länge der Figur Wilhelms 1,71 m. der unteren Figur 1,79 m.

[2]) Landgrafendenkmäler S. 179 ff.

[3]) Sie zeigen eine gewisse Verwandtschaft, besonders in der Art der architektonischen Einrahmung der Figur mit einigen von Schweitzer beschriebenen Grabdenkmälern aus den Neckargegenden. Vgl. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Nr. 14, Straßburg 1899 S. 22 und 48. Zu dem Folgenden vgl. besonders das bei Schweitzer a. a. O. S. 6–16 und O. Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. Nr. 37, Straßburg 1902, an verschiedenen Stellen über die Entwickelung der Grabplastik Gesagte, ebenso Leo Bruhns, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480–1540, Leipzig 1912; Katharina Köpchen, Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken i. Mittelalter u. i. d. Renaissance, Hallesche Diss. 1909; H. Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907.

Schon das 13. Jahrhundert hatte für Marburg seinen Typ gefunden: Die Grabplatte als solche, mit dem Bilde des Verstorbenen, wird durchaus als Hauptsache behandelt; die Tumben sind klein und niedrig, unbedeutend, das Hochgrab als Ganzes ist im architektonischen Aufbau nicht soweit vorgeschritten, daß die Verbindung von Tumba und Bildnisplatte als zusammenhängendes Kunstwerk wirkt; beim Landgrafen Konrad ist sogar die weit über den Unterbau hervortretende Unterseite der Deckplatte noch durch ein fein gearbeitetes Blattwerk — Weinreben mit Trauben — belebt; deutlich erkennen wir das Bestreben, die zunächst im Boden liegende Bildnisplatte durch eine immer reicher ausgestattete Tumba zu heben. Bei der jüngeren Figur, der Alheydis von Braunschweig († 1274), ändert sich schon das Verhältnis zwischen Tumba und Bildnisplatte: aus den einfachen, die Schmalseiten abschließenden Steinplatten formt sich eine Architektur, in welche die Figur, schon kleiner geworden, hineingestellt wird. Auch die Maße der Tumba sind größer und es ist versucht, durch einige Vierpässe ihr eine Gliederung zu geben.

Vollständig durchgeführt finden wir dann die Architektonisierung der Tumba an den Arbeiten des 14. Jahrhunderts. Es ist die neue, aus Frankreich stammende Form, die dann fast zwei Jahrhunderte hindurch gebräuchlich bleibt, und über Deutschland, Österreich, die Niederlande und Frankreich in vielen Beispielen verbreitet ist. Die Tumba wird durch Arkaturen gegliedert, die mit Figuren oder Wappen ausgefüllt sind. Hand in Hand damit geht eine Veränderung in den Größenverhältnissen, der Unterbau wird geräumiger. Die Grabfigur bleibt zwar die Hauptsache, ordnet sich aber durchaus dem Gesamteindruck ein. Charakteristisch dafür ist die immer reichere Ausbildung und der größere Umfang der Baldachine. Beim Grabmal Heinrichs I. († 1308) tritt dann ein bedeutsames, gleichfalls aus Frankreich importiertes Motiv auf: Die Durchbrechung der Tumba, sodaß die Arkaturen in Wirklichkeit als Träger der oberen Platte erscheinen [1]). Wir werden im Zusammenhang mit Juppe noch einmal darauf zurückzukommen haben.

Die drei Hochgräber nun des 15. Jahrhunderts, die zeitlich dem Werke unseres Meisters am nächsten stehen — es sind die Gräber der Landgrafen Ludwig I. († 1458) und Heinrich III. († 1483); sowie das Doppelgrab Ludwigs II. († 1471) und seiner erst 1495 verstorbenen Gemahlin Mechthild von Württemberg — behalten im äußeren Aufbau den Typ des 14. Jahrhunderts mit den blinden Arkaden an den Längsseiten, aber nicht mehr an den Schmalseiten bei, jedoch macht sich, entsprechend dem Gebrauch dieser Zeit, ein Überwuchern des mehr ornamentalen Beiwerks, besonders der Verzierung durch die Wappen, bemerkbar; die Arkadenfigürchen, die bei den früheren Grabmälern in einem sinnigen Zusammen-

[1]) Der besonders in Regensburg ausgeprägte Typ des Grabmals in Bahrenform hat damit nichts zu tun.

hang mit dem ganzen Gedanken einer solchen Darstellung stehen, verschwinden. Dafür treten die Wappenschilde ein; es wird gleichsam eine Ahnengalerie gegeben. Die Stirn- und Fußseiten der Tumben dienen überhaupt nur noch ausschließlich zur Anbringung von Wappen mit all dem überwuchernden heraldischen Beiwerk jener Zeit. In die Bildnisfigur aber kommt ein viel reicheres, individuelleres Leben, man müht sich, ihr Porträtähnlichkeit zu geben.

Ludwig Juppe nun knüpft interessanter Weise nicht an diesen, ihm zeitlich am nächsten stehenden Typ an, sondern greift — wenigstens was den Aufbau des Hochgrabes angeht — auf den älteren des 14. Jahrhunderts und zwar den im Grabmal Heinrichs I. vertretenen, nämlich den des Hochgrabes mit durchbrochener Tumba an; allerdings in Formen, die schon auf die kommende Renaissance deuten. Inhaltlich aber bringt er ein ganz neues Motiv, das in dieser Gestalt erst mit dem Ende des Jahrhunderts in Deutschland auftaucht, eine Übereinanderstellung des Lebendigen und des Toten.

Damit bedeutet das Grabmal die monumentale Verkörperung einer mittelalterlichen Vorstellung, die sich in ihren plastischen Darstellungen in Frankreich bis ins 14. Jahrhundert verfolgen läßt, während sie in der literarischen Überlieferung noch viel weiter, bis in die arabische Literatur des 6. Jahrhunderts n. Chr. zurückreicht [1]), und deren bekanntere Formen die Totentänze geworden sind, die sich damals häuften. Diese krasse Gegenüberstellung von Tod und Leben, bei welcher man den Beschauer durch die geöffnete Tumba gleichsam in das Innere eines Grabes blicken läßt, und die Greuel der Verwesung mit allen Mitteln einer realistischen Kunst zeichnet, sollte ständig den Gedanken wachhalten, der in der Legende von den drei Toten und den drei Lebenden in den Worten des ersten Toten an den ersten Lebendigen seinen klassischen, immer wiederholten Ausdruck gefunden hatte: „Der ich bin, das wirst du, wer du bist, das war ich".

Eine spätere Zeit hatte sich für die Erklärung der Darstellung das Märchen zurechtgelegt, der Landgraf sei auf der Jagd verunglückt und einige Tage später in dem verwesten Zustande gefunden worden, in dem ihn der Meister hier dargestellt hat [2]).

---

[1]) Vgl. H. Künstle, Die Legende der drei Lebenden u. der drei Toten und der Totentanz. Freiburg 1908 S. 30 ff.

[2]) Die historische Unterlage dazu gab die Tatsache, daß der Landgraf Wilhelm III., für dessen Grab man in früherer Zeit überhaupt das vorliegende hielt, und der am 17. Febr. 1500 infolge eines Sturzes vom Pferde auf der Jagd gestorben war, sich wirklich im August des vorangegangenen Jahres auf der Jagd verirrt hatte, und eine kleine Zeit vermißt worden war. Die richtige Zuweisung an den Landgrafen Wilhelm II. erfolgte erst durch F. W. Creuzer: Das vermeinte Grabmal Landgraf Wilhelms v. Hessen neu beleuchtet. (Prog.-Schrift des Gymn. z. Hersfeld. Cassel 1835). — An dieser Stelle mag sich eine Übersicht über die reichhaltige ältere Literatur über das Grabmal anschließen. Joh. Konr. Molter, Kurtze und summarische Beschreibung der Kirchen

Auf dem Gebiet der Grabplastik kommt im Gegensatz zu den Totentänzen eine solche Darstellungsweise nicht allzu häufig vor, das älteste Zeugnis ist wohl die Grabplatte des Bischof-Kardinals Peter von Schaumburg († 1469) in der Augustinuskapelle des Augsburger Domchors. Das ist ein merkwürdig frühes Beispiel in Deutschland, und Josephi hat mit Recht auf einen bestimmten Stifter-

---

im Teutschen Hauß bey Marpurg in Hessen zu Sanct Elisabetha genandt: Wie auch deren in selbiger Kirchen befindlichen Monumenten und Fürstlichen Begräbnüssen. Marburg 1661. Ebenso die späteren Auflagen, so 1668 durch Ruppert, nach 1684 durch Joh. Heinr. Rüffel, 1696 durch Schmidt besorgt. Darin zum ersten Mal diese Fabel, die auch noch Joh. Georg Estor, Probe einer verbesserten Heraldik. Gießen 1728 p. 86 beibehält. Jedoch wurde dieser Auffassung schon sehr früh widersprochen, und nur die Zuweisung an Wilhelm III. beibehalten. Vgl. dazu: Wilhelm Schäffer, genandt Dilich, Hessische Chronik. Cassel 1606 S. 266. Joh. Just. Winkelmanns Gründliche Beschreibung der Fürstentümer Hessen u. Hersfeld etc. T. VI. 10. Kap. 1697 S. 487/88. Joh. Phil. Kuchenbecker, Analecta Hassiaca. Marburg 1728–1742. Coll. I, S. 27. Coll. II, S. 313–314. Coll. III, S. 67. Coll. V, S. 472. Für die bei Kuchenbecker zitierten Chronikstellen vgl. Ausgabe der Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg, bearb. durch H. Diemar. Veröffentl. d. hist. Kommission für Hessen und Waldeck. S. 315, 374, 470. Christ. Friedr. Ayermanns Einleitung zur hessischen Historie, Frankfurt u. Leipzig 1732 S. 377. Heinr. Christ. Senckenberg, Selecta juris et historiarum tum anecdota, tum jam edita, sed variora. Frankfurt 1739. Tom. V, S. 487 88 (nach Joh. Nohii Chronicon Hassiacum). Joh. Ad. Hartmann, Historia Hassiaca. Marb. 1741 Kap. XVI S. 225. Friedr. Christ. Schmincke, Monimenta Hassiaca. Cassel 1747 T. II, S. 567/68. G. F. Teuthorn, Ausführliche Geschichte der Hessen von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten. Biedenkopf 1776 Bd. VII S. 615–20. K. W. Justi in Meusels Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Mannheim 1792 18. Stück, S. 431–446. Derselbe i. d. Hessischen Denkwürdigkeiten Bd. IV 2. T. Marb. 1805 S. 126–175 u. d. Titel: Beiträge zur Geschichte u. Erklärung des berühmten Begräbnismonumentes Wilhelms III. oder Jüngeren in der Elisabethenkirche zu Marburg. 2 Aufsätze: I. Fr. Benj. Riß, Nachricht von einem im Jahre 1671 veranstalteten Nachgraben nach dem unter diesem Monument befindlich gewesenen Sarge. II. K. W. List, Versuch einer neuen Ansicht des Begräbnismonumentes des Landgrafen Wilhelms III. oder Jüngeren. Im Vordergrund des Interesses stand für jene älteren Erklärer naturgemäß die Deutung der unteren Figur, man versuchte zu ihrer Erklärung alles Mögliche, so z. B. sieht List darin eine „Allegorie, die aber hart an Hieroglyphe grenzt", und zwar eine Allegorie des unter Wilhelm III. gänzlich zerrütteten Staatswesens (eine Tatsache, die der historischen Wahrheit ja nicht einmal standhält). K. W. Justi, Vorzeit 1821, S. 16–42, zieht mit einem Kupfer die Lorcher und St. Denis'er Darstellungen desselben Themas zum Vergleich heran, versucht aber doch noch eine allegorische Deutung. Erst Creuzer in seiner oben erwähnten Schrift fand die Deutung richtigerweise allein in der Anschauungsweise der Zeit, und unterstützt seine Ansicht durch allerdings sehr entfernt liegende Beispiele, durch das Grabmal des Dechanten Joh. Coletus († 1519) in der 1666 abgebrannten St. Paulskirche zu London und das in der Revolutionszeit zerstörte Grabmal des Kardinals Duprat († 1535) in der Kathedrale zu Sens. Aus dem angeführten Grunde irrt natürlich auch Kolbe, Elisabethk. S. 98, wenn er in dieser Darstellung „eine künstlerisch unstatthafte Darstellung der Verwesung, sowie der entsetzlichen Krankheit (der Syphilis nämlich), an der der Landgraf gestorben", finden will.

willen geschlossen [1]), was sich dann auch bestätigt hat durch eine Notiz des zeitgenössischen Chronisten Burkhard Zink, welche die Anfertigung und Aufrichtung des Grabsteins für das Jahr 1467, also zwei Jahre vor dem Tode des Kardinals, festlegt. Erst 30 Jahre später finden wir die nächste datierte Darstellung dieser Art in der Grabplatte des 1497 verstorbenen Kaufmanns Arnt Schinkel in der Lübecker Marienkirche. Es folgen dann, chronologisch geordnet: Augsburg, Domkreuzgang, Sigismund Gossenbrot († 1500); Naumburg, Dom, Kanonikus Rudolf von Bünau († 1505); Straßburg, St. Thomas, Nikolaus Röder († 1510); Baden-Baden, St. Peter und Paul, Markgraf Friedrich, Bischof von Utrecht († 1517); Tübingen, Stiftskirche, Wolfgang von Schleinitz († 1518); Eichstätt, Dom, Bernard von Waldkirch († 1523); Blaubeuren, ein Ritter von Gerhausen († ?).

Schon die Aufzählung des Vorkommens in Deutschland beweist, daß dieser Typ durchaus nicht lokal gebunden ist; wir finden ihn in Nord- Mittel- und Süddeutschland, und für Österreich führt Otte noch einige weitere Beispiele an, die unschwer zu vermehren sind [2]). In Süddeutschland ist er jedenfalls häufiger vertreten. Oft genug erklärt noch eine Inschrift den leicht zu deutenden Sinn der Darstellung [3]). Für Marburg haben wir indessen das Vorhandensein einer solchen wohl schon deswegen nicht anzunehmen, weil an der stark profilierten unteren Platte kein Platz dafür gewesen wäre und die obere, wenn sie überhaupt eine getragen hat, wohl die eigentliche Grabinschrift aufgenommen hätte. Unter den bei K. W. Justi, Vorzeit 1826 Seite 310–314 abgedruckten Inschriften

---

[1]) Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchner Diss. 1902, S. 65/66.

[2]) Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie, I, S. 460 zählt noch auf: Hall in Tirol, Pfarrkirche, Münzmeister Bernhard Beham († 1507); Lorch bei Enns, Bernhard Ritter von Scharfenberg († 1513); Minning, Peter Baumgartner († 1527); Baumgarten (N.-Österreich), Abt Heinrich Khern († 1528). Dazu gehören ferner das Grab des Ritters Bernhard von Polheim in Wels, vgl. darüber O. Frimmel, Beitr. zu einer Ikonographie des Todes, in den Mitt. der K. K. Zentralkomm. 1885–86–87–88, sowie die Grabplatte des Hanns Baumgartner in Kufstein (Abb. bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer. 1900, S. 233, desgl. in Ströhl, Heraldischer Atlas. Stuttgart 1899 Taf. LXVI Fig. 6).

[3]) So in Baden-Baden: mortem cum vita mutare plerosque vidi, secutus eodem, ecce iaceo, oder: id quod sum, tu eris, quod tu es, ego fui (Naumburg), oder deutsch: „der ich bin, das wirst du" (Eichstätt) „arm und reich vern all dem pild gleich" (Paumgartner, Kufstein). Nach B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, Lpz. 1898 S. 5 ff. ist das Vorkommen ähnlicher Darstellungen und besonders das Anbringen ähnlicher Sprüche gerade in Bayern sehr häufig. Als weitere Beispiele führt er an: Straubing 1482, Reichenbach 1486, Ingolstadt 1505, Frauenkirche in München 1516, sämtlich in Epitaphienform. Einige weitere Beispiele speziell für Nürnberg bringt E. Redslob, Die fränkischen Epitaphien. Heidelberger Diss. Nürnberg 1907. Vgl. auch Dehio und von Bezold, Denkm. d. deutschen Bildhauerkunst. Lief. 13, Taf. 88 Nr. 3. (Epitaph des Professors Adorf, † 1505).

der Gräber des Fürstenchors, die Landgraf Ludwig IV. aufzeichnen ließ, um damit einen Wunsch des Pfalzgrafen Johann von Zweibrücken zu erfüllen, findet sich gleichfalls keine Inschrift von diesem Grabmal aufgeführt. Allerdings hatte bereits zwei Jahre früher, 1514, die Landgräfin Anna, die sich damals an die Spitze der neuen Regentschaft gestellt hatte, bei ihrem Aufenthalt in Marburg an ein Epitaph etwa in der Form der beiden 1505 aufgerichteten Grabmäler Wilhelms I. und der Jolantha von Lothringen gedacht. In einem an Mutianus Rufus gerichteten Briefe[1]) vom 3. Juli spricht sie von ihrem Plan, dem verstorbenen Gemahl ein Epitaph mit dem Wappen und einer Umschrift, und zwar aus Kupfer gegossen, errichten zu lassen. Sie bittet ihn, die Inschrift um den Stein abzufassen in metren oder versen oder aber sunsten in prose. Mutian erfüllte ihren Wunsch, aber der Plan wurde wieder aufgegeben und man entschloß sich nach längerem Schwanken endlich zu der jetzigen Form.

Die Sitte, den Verstorbenen auf seinem Grabmal als nackten Kadaver darzustellen, stammt aus Frankreich; dort finden sich die frühesten Beispiele und zwar beginnend mit dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Von den Grabmälern des Charles de Hangest († 1388) in Davenescourt und des Guilleaume d'Harcigny († 1393) in Laon an führt fast ununterbrochen diese Reihe bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, und wo die Monumente selbst verloren gegangen sind, treten literarische Zeugnisse dafür ein[2]).

Und noch über anderthalb Jahrhunderte älter als die Leichnamsdarstellung und in Frankreich seit dieser Zeit geübt ist die Idee der Übereinanderstellung zweier Figuren an einem Monument[3]), die Idee des Etagengrabmals, erwachsen in engstem Zusammenhang mit dem gotischen Postulat der Durchbrechung der Tumba. Aber im allgemeinen blieb doch diese Sitte auf Frankreich selbst beschränkt und griff nur in vereinzelten Fällen auf die benachbarten Länder über; Monumente wie das Doppelgrabmal der Grafen von Werd († 1332 u. 44) in der Straßburger Wilhelmskirche — hier in der Form von zwei übereinander

---

[1]) Vgl. Küch Landgrafendenkmäler S. 199 ff.

[2]) Vgl. darüber E. Mâle, L'art réligieux de la fin du moyen-âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration. Paris 1908 Kap. II S. 375 ff. u. S. 467 ff.

[3]) In den meisten Fällen führte wohl dazu der Wunsch des Bestellers, sich in seinen wichtigsten Lebensabschnitten verewigt zu sehen. Erinnert sei an die Tumba des Jean de Montmirail († 1217) in Longpont, die etwa 1220—30 errichtet wurde. Er war erst Ritter, dann Mönch, und so ist er oben als Krieger, unten im geistlichen Habit dargestellt. Ebenso hat sich Arnaud Amalric, † 1225 als Bischof von Narbonne, vorher Abt von Citeaux, auf seinem Grabmal in beiderlei Gestalt übereinander abbilden lessen. Vgl. darüber E. Mâle a. a. O. S. 468—70. Auf das Hochgrab des Amalric von Citeaux hat auch gleichzeitig in diesem Zusammenhang W. Vöge aufmerksam gemacht im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen Jg. XXIX Berlin 1908: Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou. S. 91.

gestellten Bahren — sind doch immerhin vereinzelt, und ebenso vereinzelt blieb auch der im Grabmal Amalrics vorgebildete Gedanke der Durchbrechung der Tumbenwand, wie ihn nach Marburg der Lettnermeister gebracht hatte.

Vöge weist in seinem eben zitierten Aufsatz [1]) über die Grabdenkmäler in St. Niclas de Tolentin zu Brou, die ja auch mit einer Ausnahme den Typ des Etagengrabes mit dem unten liegenden Kadaver zeigen, darauf hin, daß er damals in den Niederlanden, wohl überhaupt in den Frankreich angrenzenden Ländern als etwas Neues — als sépulture moderne — angesehen wurde, und macht sogar für seine Einführung den persönlichen Wunsch der Margarethe von Österreich, der Errichterin dieser Grabmäler, dafür geltend; wurde ja um die gleiche Zeit, 1516, auch das denselben Typ zeigende Grabdenkmal Louis XII. in St. Denis begonnen. Das Marburger Grab ist aber ebenfalls 1516 errichtet.

Und auch weiterhin blieb, mit der einzigen Ausnahme des Vischerschen Grabmals in Baden-Baden, der Typ des Etagengrabmals mit der Leiche darunter in Deutschland vereinzelt; aber für Ludwig Juppe etwa an einen Zusammenhang oder an eine gemeinsame Quelle mit diesem denken zu wollen, schließen der Zeitunterschied — der Utrechter Bischof starb erst 1517 — und gewisse prinzipielle Verschiedenheiten aus. Für den Aufbau hat Peter Vischer die Form der Bahre mit nur zwei Mittelpfeilern genommen, was vielleicht mit der größeren Nähe Regensburgs zu Nürnberg, in dem sie für Hochgräber von altersher heimisch war, am meisten aber wohl mit seiner weit entschiedeneren Aufnahme der Renaissanceformen zusammenhängen mag. Und bemerkenswerter Weise verwendet er auch nicht den fast allgemein in solchen Fällen üblichen Kadaver, sondern die seltenere Form des Skeletts [2]). Durch das Beseitigen der Arkaturen konnte er also die Sichtbarkeit der unteren Figur erhöhen, auf die er ja auch durch die Inschrift nachdrücklich hinweist. Auf die im Motiv verwandten beiden Königsgräber in St. Denis hatte schon Otte a. a. O. aufmerksam gemacht, hier finden sich allerdings ebenso wie in Brou die Kadaver nur nackt, nicht schon in Verwesung übergegangen, mit den Schnitten zur Herausnahme der Eingeweide versehen vor. Bei den Frauengestalten hat man in jedem Falle in taktvoller Weise den elenden Eindruck des Abgestorbenen durch größere Zurückhaltung und Zartheit der Wiedergabe, durch stärkeres Bedecken mit dem Tuch gemildert, und Mâle [3]) suchte mit guten Gründen diese Darstellungsform aus dem Bestattungszeremoniell der französischen Könige

---

[1]) Vgl. die vorhergehende Anmerkung.

[2]) Jedoch bringt Vischer auch interessanter Weise den anderen, der Kunst seines Zeitalters geläufigen Typ. In dem Relief der Vorderseite des Grabmals des Kardinals Friedrich Kasimir zu Krakau, das wenige Jahre später, 1520, vollendet ist, steht hinter dem hl. Stanislaus der wiedererweckte Pietrowin, ein Leichnam, durch dessen zusammengeschrumpfte Haut das Skelett hindurch schimmert.

[3]) A. a. O. S. 471/72.

zu erklären. Dagegen bringen die älteren französischen Monumente gewöhnlich den bereits in Auflösung begriffenen Leichnam, wie ihn auch Juppe gegeben hat, wie es ihm auch wohl der ganzen Auffassung seiner Zeit nach geläufiger war, und wie er in Frankreich selbst im 16. Jahrhundert auf vielen Kirchhöfen als reines Symbol des Todes, so in Gisors, Clermont d'Oise, Moulins zu finden war [1]).

Theodor Frimmel macht a. a. O. in diesem Zusammenhang auf weitere Darstellungen in Frankreich und den Niederlanden aufmerksam, auf die pierre tumulaire des Nicolas Flamel von 1418 im Thermenmuseum zu Paris, auf einen Grabstein an der Außenseite einer der Chorkapellen an Notre Dame zu Brügge aus dem 15. Jahrhundert, und auf die Tumba des Robert Touse aus dem alten Kloster der Kathedrale zu Rouen (1422?). Zu beachten ist dabei, daß es sich in allen diesen Fällen mit Ausnahme der Kirchhofbilder immer um eine Darstellung der Verstorbenen selbst, nicht um Personifikationen des Todes handelt [2]). Von diesem Gesichtspunkt aus begreift sich auch die verschiedenartige Abwandlung des Typus von der einfachen Darstellung des eben Verstorbenen zu stärkerer Verwesung und schließlich zum Skelett.

Daß nun Juppe als Einziger im ganzen damaligen Deutschland — soweit man nach dem vorhandenen Material urteilen kann — gerade diesen Typ mit den offenen Arkaden bringt, der in Brou und St. Denis verkörpert ist, gibt zu denken. Neben der Beeinflussung durch die ja in diesem Fall sicher bezeugten Spezialwünsche des Bestellers haben wir doch die Möglichkeit, verschiedene Einwirkungen zu erwägen, die zu einer solchen Darstellung veranlassen konnten. Man könnte einfach an eine Weiterbildung des für das Grab Heinrichs I. geschaffenen Typus denken, den Juppe, den künstlerischen und literarischen Strömungen seiner Zeit folgend, entsprechend umformte. Eine derartige Umformung lag ja, wie wir gesehen haben, sehr nahe und zwar eine solche in der Gestalt einer inhaltlichen Bereicherung; aber zu erwägen ist auch, ob er nicht in Frankreich Ähnliches gesehen haben könnte, und, wie die Verwendung des verwesenden

---

[1]) Mâle a. a. O. S. 380.

[2]) Zu unterscheiden sind davon die Darstellungen, die den Verstorbenen auf seiner Grabplatte als aufgebahrten Toten, mit geschlossenen Augen und gekreuzten Armen geben und die schon, besonders in Süddeutschland, im 14. Jahrhundert nachzuweisen sind. In Marburg ist dieser Typ überhaupt nicht vertreten. Eigentlich müßte eine solche Darstellung sehr nahe liegen, war doch in ihr ein Mittel zur Überwindung des merkwürdigen Zwiespalts zwischen aufrecht gedachter und liegender Haltung, der fast durch die ganze Grabplastik geht, gegeben. Allerdings hat zuletzt die Entwickelung doch dahin geführt, die Gestalt als stehend aufzufassen. Das älteste mir bekannte plastische Beispiel befindet sich außen am Hildesheimer Dom. Es ist der Deckel der Tumba des 1193 gestorbenen Presbyters Bruno. Im untersten Felde der dreigeteilten Platte sieht man den Toten im Leichentuch.

Kadavers anzeigt, ihn ein älteres, verloren gegangenes Vorbild inspiriert hat. Im weiteren Verlauf unserer Untersuchung werden wir zeigen, daß die Wahrscheinlichkeit, Juppe habe sich längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten, ziemlich groß ist. Daß er vielleicht auch Frankreich besucht hat, dafür könnte das Grabmal Wilhelms II. ein Hinweis sein; wenn man sich den damaligen Bildungsgang mit seinen langen Wanderzeiten vor Augen hält, ist derartiges sehr gut möglich.

Überblickt man die Entwickelung der Grabplastik speziell in Marburg, so könnte man sich darüber wundern, daß die entscheidenden Anregungen von Werken des 14. Jahrhunderts herkommen, wo man eher annehmen sollte, daß eine Nachwirkung von den künstlerisch bedeutenderen Stücken des 13. Jahrhunderts, vor allem vom Grabmal der Alheydis ausgehen würde.

Das hat seine guten Gründe. Man fühlte doch wohl bei der Alheydis, wie gerade das, worauf die Entwickelung beim Hochgrab abzielte, die Architektonisierung in Verbindung mit der Bildplatte nicht gelöst, sondern noch im Werden war. Der Lettnermeister brachte nun aus Frankreich die fertige Lösung mit und konnte so in einem ganz anderen Grade als seine Vorgänger auf die Späteren wirken. So ist es denn auch gekommen, daß wir für die Marburger Gräber, eingerechnet Juppes Arbeit, ganz bestimmte, lokale Eigentümlichkeiten feststellen können, die der Grabplastik anderer Gegenden wie etwa Würzburg oder Mainz fehlen. Dahin gehören die kleinen Figürchen der betenden Nonnen, Mönche und Engel zu Häupten und Füssen der Liegenden. Am ehesten begegnen anderswo noch die Engelfigürchen, speziell in der Mainzer Grabplastik, aber die Mönche und Nonnen sind für unsere Kunstweise ein sehr bestimmtes Charakteristikum, und sie treten in Marburg zum ersten Mal an den beiden genannten Grabmälern in Erscheinung.

Die Hochgräber Heinrichs III. († 1484), sowie das Doppelgrab Ludwigs II. († 1471) und der Mechthild von Württemberg († 1495) stehen dem Wilhelms II. zeitlich am nächsten. Den Namen ihres Meisters Heinrich Kahl haben wir schon in der Einleitung genannt [1]). Mit guten Gründen hat Küch angenommen, daß das letztere bald nach Ludwigs Tode errichtet worden ist, er stützt sich dabei auf die Nachricht Langes, der als Herstellungsjahr noch eine aufgemalte Jahreszahl 1478 gelesen hat. Das ist recht gut möglich, da ja Mechthild erst 25 Jahre nach Ludwig starb, und ihre Figur offenbar dann erst aus dem bis dahin unbearbeitet gelassenen Block herausgemeißelt ist [2]). An dem ganzen Aufbau dieser Hochgräber

---

[1]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmmäler S. 186. Dazu auch ein Rechnungsvermerk vom 21. Dez. 1485: item 15 guld. 15 albus geben meinstern Heinrich Kalin dem steynmitzin uf Thome apli uf rechnunge des sarckes, so er mynem hern seligen zum dutzschen huse gemacht hait.

[2]) Die von Küch a. a. O. geäußerten Bedenken gegen ihre stilistische Zusammengehörigkeit mit der anderen Figur kann ich nicht teilen; sie entspricht in allem, selbst in Eigenheiten der Meißelführung ihrem Gegenstück.

nun wie an den Einzelfiguren läßt sich die kopistische Abhängigkeit Heinrich Kahls von dem vorzüglichen älteren Grabmal Ludwigs I. († 1458), dessen Ausführungsjahr 1471 inschriftlich und urkundlich bezeugt ist, leicht feststellen. Es hat zwei Meister beschäftigt, Hermann und Heinz, der letztere, dem offenbar das ornamentale Beiwerk und die Steinmetzenarbeit zugefallen ist, ziemlich sicher identisch mit dem eben genannten Heinrich Kahl. In dem Meister Hermann ist nun der eigentliche geistige Urheber des bedeutungsvollen Werkes zu erblicken. Ein Einheimischer war er jedenfalls nicht und es ist bis jetzt auch in Marburg kein anderes Werk seiner Hand nachgewiesen. Dieser tüchtige Meister Hermann hat nun, wie der Vergleich der ornamentalen Teile seines Werks mit den beiden erstgenannten Grabmälern beweist, für Heinrich Kahl das künstlerische Vorbild gegeben. Er ist also als der eigentliche Vorläufer Juppes anzusehen [1]).

Das Stück Entwickelung, das zwischen diesem guten Werke vom letzten Drittel des Jahrhunderts und dem Grab Wilhelms II. liegt, ist bei aller Wertschätzung der wirklich hervorragenden Leistung Meister Hermanns so bedeutungsvoll, so groß, daß ein genauerer Vergleich des Werkes beider geboten ist.

Bei Ludwig Juppe fällt da vor allem ins Auge die größere Weiträumigkeit, das viel freiere, bewußte Arbeiten mit größeren Flächen. Das geht über die Gotik hinaus und erscheint hier um so erstaunlicher, als er in nur wenig früheren Arbeiten sich viel stärker an die Gotik anlehnt. Meister Hermann hat noch als echter Gotiker das Bestreben, mit der Figur die Platte möglichst vollständig auszufüllen. Der Helm verschwindet beinahe unter dem reichen Zierwerk des Baldachins, während unten der vorgestreckte rechte Fuß über die Platte greift; an den — charakteristischer Weise sehr langen — Armen sind wieder die Ellnbogen weit unter die Hüften gezogen, die Unterarme mit den betend erhobenen Händen ebenfalls ziemlich groß und so geführt, daß sie einen großen Teil des Brustharnischs bedecken. Außerdem ist der seitliche Abstand von der Figur bis zu den Plattenrändern viel geringer als beim Wilhelm, die oberen Engelfiguren rücken enger an die Figur heran, die Löwen und die betenden Mönche füllen die untere Schmalseite in weit höherem Maße; auch die hier noch durchaus dekorativ wirkende Umschrift fällt dort weg — kurz bei dem älteren Meister überall das Bestreben, den Raum dekorativ so viel als möglich auszufüllen. Un-

[1]) Zu dieser Ansicht, die Küch Landgrafendenkmäler S. 184—189 ausführt, möchte ich noch bemerken, daß ich außer den beiden bekannten Meistern Hermann und Heinrich Kahl noch einen dritten, wohl einen Gesellen, annehmen möchte, der zu Heinrich wieder in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie dieser zu Meister Hermann. Die Arbeit nämlich an den beiden für Heinrich bezeugten Grabsteinen zeigt wieder eine deutliche Scheidung in zwei Hände, von denen die eine, eben die Heinrichs die Figuren, die andere das ornamentale Beiwerk ausgeführt hat. Während diese Figuren mit dem Wappenwerk am Grabstein Ludwigs I. zusammengehen, sind die ornamentalen Teile wieder um so viel schlechter und ungeschickter gearbeitet, daß es gar nicht möglich ist, alles einem Meister zu geben; es muß eine dritte Hand angenommen werden.

dekorierte Flächen finden sich nicht, es besteht ein wirklicher horror vacui. Man fühlt, wie da das Handwerk im besten Sinne des Wortes Tribut fordert und seinen Stempel aufdrückt; ist doch wohl selten überhaupt eine Kunst, wie gerade die endende Gotik so stark gekennzeichnet durch das gründliche Handwerk nach jeder Richtung ihrer Betätigung hin. Erst eine spätere Zeit, die nun doch schon das neue kommende Flächengefühl ahnte, welches dann in der Folge mit den neuen Renaissanceformen eindrang, empfand künstlerisch den Gegensatz größerer, in ihren Maßen und Verhältnissen fein abgewogener Flächen zu einem feinen, sparsamen, aber um so markvolleren Ornament.

Juppe beschränkt und vereinfacht alles schmückende Beiwerk: die Architektur seines Hochgrabes wirkt in der Hauptsache durch ihre gut abgewogenen Abmessungen, durch die feine ruhige Profilierung der Einzelteile. Schon das oberste Gesims ist nicht mehr eckig, sondern in sanfter Schwingung profiliert und mit ganz anderer Leichtigkeit, als bei den Werken der letzten Epoche gleitet das Auge am ganzen Gerüst herunter.

Das sparsamere Ornament wird nun auf der anderen Seite geistreicher ausgestaltet, verbunden mit einer technisch überaus delikaten und geschmackvollen Behandlung, welche die dem Stein eigentümliche Starrheit, die auch bis zu einem gewissen Grade noch der Bildnisplatte Ludwigs I. eigen ist, ganz vergessen läßt. Allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß dem Meister Ludwig in dem Alabaster ein ganz außerordentlich gefügiges und wirkungsvolles Material zur Verfügung stand; es sieht wirklich so aus, als hätte der Auftrag und damit die Gelegenheit, einmal zwei lebensgroße Figuren in so gewähltem Material zu schaffen, auch künstlerisch dem Meister eine besondere Freudigkeit gegeben. Um noch auf eine Einzelheit hinzuweisen: wie geistreich ist nicht die Art, den hinter dem Haupt des Landgrafen liegenden Wappenhelm in die Dekoration des Baldachins hineinzubeziehen, ihn in dessen Kielbögen zu verspinnen und die Büffelhörner als interessant geschwungene Krönungen zu benutzen.

Juppes künstlerische Absicht geht auf die klare und charaktervolle Herausarbeitung der Figur. Seine Leistung ist auch hier unter den Marburger Grabfiguren die erste, die nicht mehr im gotischen Sinne als Gewandfigur anzusprechen ist, sondern die den Eindruck des körperlichen Lebens auch unter der Rüstung vermittelt. Mehr als Meister Hermann beschäftigt ihn der Zwiespalt zwischen dem Liegen und Stehen einer solchen Figur; er entscheidet sich konsequent zur Standfigur. An der Wand aufgerichtet, würde sie durchaus den Eindruck des Stehens geben. Man mag ja vom rein künstlerischen Standpunkt aus diese Lösung des Problems als die richtige anzweifeln, darf aber dabei nicht die historische Entwickelung vergessen, die gerade in der Zeit der endenden Gotik und der kommenden Renaissance die Künstler zwang, zu solchen Problemen eine entschiedene Stellung einzunehmen. Ein späteres Aufstellen der Grabplatte an der Wand war

durchaus geläufig, und die immer zunehmende Bevorzugung der Epitaphienform hat ja hierin den Künstlern recht gegeben. Die Fälle, daß die Deckplatten der Tumben, um weiteren und später aufgestellten Monumenten Platz zu machen, ihre Plätze mehrfach wechseln mußten, sind gar nicht selten. Gerade gegen den Ausgang des Mittelalters hin mag zu der in den meisten Fällen zu beobachtenden Stellung der Grabfigur als stehend nicht zum wenigstens die Sitte der von den Grabsteinen getrennten, neben der eigentlichen Grabplatte an der Wand aufgerichteten Bildnisplatten, die ja noch nicht als eigentliche Epitaphe anzusprechen sind, den Grund gegeben haben; dies zwang natürlich die Künstler, die aufrechte Stellung zu wählen [1]).

Juppe hat dem Kopf Wilhelms II. keine Unterlage gegeben. Er vermeidet dadurch für die Vorderansicht das etwas gedrückt wirkende Herausstrecken des Hauptes nach vorn, was noch den Gesamteindruck der Figur Ludwigs I. beeinträchtigt. Der ganzen Gestalt gibt er schlankere Verhältnisse. Dieser Eindruck wird besonders erreicht durch die so überaus feine und anschmiegende Behandlung des Panzers, der auch technisch ein Meisterstück ist. Der schlanke, lebensvolle Eindruck beruht aber auch nicht zum wenigsten auf der viel leichteren, eleganteren Art, wie die Arme mit den betenden, in ganz trefflich gearbeiteten Panzerhandschuhen steckenden Händen geführt sind. Er leitet die Unterarme über die Taillenlinie in viel spitzerem Winkel einander entgegen, und vermeidet dadurch die gezwungen wirkende Aufwärtsbewegung, das Aufwärtsbiegen der Hände im rechten Winkel, das wir beim Meister Hermann und noch mehr bei seinem Nachahmer als gequält empfinden. Niemand könnte es aushalten, beim Beten seine Hände lange in einer so scharf geknickten Stellung zu lassen. Auch das kommt in ganz ähnlicher Weise auf den Gräbern des 14. Jahrhunderts vor. Die Arme Wilhelms sind überhaupt viel kürzer als die Ludwigs I., die Ellenbogen höher gehoben, sodaß der Hüfteinschnitt völlig frei wird. Dadurch wird vermieden, daß wie in Meister Hermanns Werk das Gefühl entsteht, daß durch die wagerecht gestellten Unterarme der Körper gerade in seiner Mitte überschnitten und geteilt wird.

Überhaupt hängt damit im allgemeinen eine viel feinere Führung der Kurven zusammen, die entwickelteren Geschmack verrät. Auch darin nimmt Juppe interessanter Weise die ältere Tradition auf, wenn auch natürlich in einer ganz neuen Weise. Jedes Glied ist freier gearbeitet, die Beine kleben nicht so fest aneinander, das Spielbein steht ganz locker, aber durchaus sicher auf der Konsole. In der

---

[1]) Den ursprünglichen Grund der Aufrichtung von Grabsteinen an den Wänden in dem der Gotik eigentümlichen Vertikalismus sehen zu wollen, wie Buchner a. a. O. S. 29–30 will, halte ich nicht für richtig. M. E. hat Schweitzer a. a. O. richtig geurteilt, wenn er (S. 9) den in den engen Kirchen bald eintretenden Platzmangel als Anstoß dazu ansieht. Man darf nicht mit heutigem Maße messen, und vor allem nicht nach dem heute noch Erhaltenen. Es ist ganz erstaunlich, was für Mengen von Grabsteinen manche Kirchen und Kreuzgänge aufnehmen mußten – man denke nur an Augsburg – und für Marburg läßt sich das gleichfalls leicht nachweisen. Der Vertikalismus ist nur ein fördernder und begleitender Umstand.

ganzen Figur zeigt sich ein feines Gefühl für die Führung der Linien, die harten, eckigen Überschneidungen der früheren Zeit sind durchaus vermieden. Man muß auf der Photographie mit dem Auge die Formen nachtasten, um zu fühlen, wie schon in den Linien des Wappenhelms und des Baldachins sich die Hauptrichtungskurven der Figur finden, wie die Linien von Helm, Armen, Hüfte und Beinen sich gleichsam nachfühlend begleiten, wie jede Form ihren Widerhall in der nächsten findet und wie sicher und fein abgewogen das Verhältnis der wenigen Horizontalen des Helms, des Halses und der Hüfte wirkt, wie diese wieder von den emporgehobenen Händen aufgenommen und in den Rhythmus des Ganzen übergeführt werden.

Die Anordnung der Engel- und Mönchsfiguren behält der Meister bei, jedoch erfüllen sie, besonders die Engel, durch ihre Stellung, zu der natürlich auch das Hochrücken des Baldachins kommt, eine ganz besondere flächengliedernde Funktion, die sie in einem solchen Maße früher, als sie noch lediglich ornamentales Füllwerk waren, nicht ausüben konnten. Die echt gotische Freude am Ornament verschwindet überhaupt. Selbst auf die in Marburg sonst überall mit geringen Ausnahmen angewandten Löwen als Unterlager des Fußes wird verzichtet, und eine Konsole tritt an deren Stelle. Überall fühlt man die Absicht, die Bildwirkung der Hauptfigur in den Vordergrund zu schieben. Die Beschränkung des ornamentalen Dekors wird uns noch in späteren Werken als für unseren Meister ganz besonders charakteristisch begegnen.

Die Frage nach der eigenhändigen Ausführung der beiden Figuren ist in diesem Falle wohl zu bejahen. Innere Gründe sprechen dafür. Trotz dem deutschen Orden mußte ja Juppe in dem Landgrafenhaus seinen vornehmsten Auftraggeber erkennen, der ihm in diesem Falle noch dazu das kostbare Material gestellt hatte. Andererseits ist auch wieder die Arbeit nicht umfangreich genug, um nicht von einem einzigen Meister im Verlauf eines Jahres bewältigt werden zu können; für die einzelnen Teile des Tumbenaufbaues wird er Gehilfenarbeit herangezogen haben. Und weiter spricht die so überaus preziöse, ja geistreich zu nennende Ausführung dafür, daß nur der Meister selbst in Betracht kommen kann.

Auffallen muß es, daß Juppe im Gegensatz zu den geläufigen Grabdarstellungen seiner Zeit verhältnismäßig nur sehr wenig vom Gesicht des Landgrafen durch das aufgeschlagene Visier sehen läßt. Es sind gerade noch Augen und Nase, der Mund ist schlecht zu sehen. Diesem wenigen gibt er zwar energische, scharf geschnittene Konturen, aber es reicht für einen vollen Porträteindruck nicht hin. Hat das Verlangen der Auftraggeberin ein Idealbildnis bezweckt, bei dem mehr die Figur als Ganzes wirken sollte, waren dem Meister die Züge des Landgrafen nicht mehr geläufig? Daß es kein Mangel künstlerischer Natur sein kann, lehrt der Vergleich mit den übrigen noch zu behandelnden Stücken. Wir können darüber nur unbestimmte Vermutungen anstellen.

Kapitel 3.

Das Relief mit der hl. Elisabeth über dem Rathausportal.

In den Baurechnungen der Stadt aus den Jahren 1524/25 findet sich der Eintrag: Ludwig Juppen von dem wapen am nuen rathus in stein zu hauwen geben drei g. 19½ alb., thut 4 p. 8 s. 9 d., und weiter: zur zeit als Ludwige das wapen verdingt worden, ist vertrunken sieben mass win, die halb 8 h., tut 5 s. 10 d.; dazu hören wir über die Tätigkeit Johannes molers: Item von dem wapen und bildens sancte Elizabet pobir der untirsten thor am windelstein mit golde, silber und ander farbe zu molen geben 2 p. 2 s. 9 d. Wie beim Grabmal Wilhelms II. ist also auch hier ein Zusammenarbeiten von Maler und Bildhauer bezeugt, was wir später bei einer ganzen Gruppe von Arbeiten wiederfinden werden.

Auffallen muß das verhältnismäßig geringe Honorar, das der Meister für die Arbeit am Wappen bezieht, aber es ist immerhin in Rechnung zu setzen, daß ihm Material, sowie alle nötigen Fuhren von der Stadt gestellt wurden. Auch darüber ist ein Beleg vorhanden[1]).

Dieses „Wappen" ist noch an seiner alten Stelle erhalten. St. Elisabeth erscheint über dem Portal als Schildhalterin in einer apsisartigen Nische von spätgotischem Charakter, bekleidet mit dem traditionellen Kopf- und Halstuch, auf dem Haupte die Krone. In der Linken trägt sie das Modell ihrer Kirche, die Rechte hält das landgräfliche Wappen vor sich, so daß sie darüber noch gerade im Brustbild erscheint. Der weite Mantel fällt zu beiden Seiten herunter. Zwei Bettler flankieren das Wappen. Der sockelartige untere Teil des Reliefs wiederholt noch einmal in flacherer Ausführung das Motiv der Apsis in einer Lunette, die durch einen Löwen mit je einem Wappen in den Tatzen ausgefüllt wird. Es sind das Wappen Marburgs, der landgräfliche Wappenhelm, und das „Gemerke" der Stadt, ein großes M. In den Zwickeln, die zwischen Bogen und

---

[1]) Vgl. die Marburger Baurechnung v. 1524/25 (Rathaus): von zweien wagen vol steine von Wehrshusen in Ludwig Juppen huss zum wapen zu fueren gegeben.

Gesims entstehen, findet sich das Jahr der Ausführung, eine 15 und 24 eingemeißelt. Das Ganze wird eingefaßt durch einen kräftig und tief profilierten Rahmen. An Hand der als Tafel beigegebenen Bickellschen Photographie können wir die bei der letzten Restauration vorgenommenen Ergänzungen feststellen. Und zwar sind es im wesentlichen die linke Hand des rechten Bettlers, sowie der ganze Arm des linken, außerdem der Dachreiter des Kirchenmodells.

Die alte Bemalung ging bei der exponierten Stellung des Reliefs schon sehr früh verloren. Unter der jetzigen hat die charaktervolle Arbeit viel eingebüßt, trotzdem natürlich auch die Verwitterung des weichen Sandsteins das ihre getan hat.

Eins fällt hier wieder vor allem in die Augen: das klare Raumgefüge, die ruhige Gliederung des Ganzen und die kräftige Einfassung durch den Rahmen; die fein empfundene Art, wie das Problem, St. Elisabeth zugleich als Schildhalterin und Schutzheilige ihrer Kirche darzustellen, dadurch gelöst ist, daß sie, gleichsam aus einem Fenster schauend, das Wappen auf dessen untere Brüstung stützt; wie weiter in dem Sockel das Motiv der im Halbkreis nach vorn geöffneten Apsis aufgenommen ist, vor allem die geschickte Anordnung der Wappen rechts und links des Löwen: das ist geradezu meisterhaft, und zeigt trotz der Verschiedenheit des Gegenstandes im Grunde dieselben Stilprinzipien, die wir schon beim Grab Wilhelms II. festgestellt haben. Das Relief erweckt so den Anschein der größten Ungezwungenheit, und doch ist es sicher keine geringe Aufgabe gewesen, die drei Wappen mitsamt den Emblemen der Heiligen, Kirche und Bettlern so organisch in das Ganze einzugliedern.

Die Figuren stehen ziemlich tief und formenrund in der ausgehöhlten Platte, aber doch so, daß sie den äußeren Rand des Rahmens nicht überschneiden, was zur Ruhe und Geschlossenheit des Gesamteindrucks wesentlich beiträgt. Die Köpfe lösen sich beinahe vollständig aus dem Relief heraus, die ganz an den vorderen Bildrand gerückten Schilde und Extremitäten der Figuren sind stark unterschnitten. Das Gesicht der Heiligen ist, wie schon bemerkt, durch die jetzige Bemalung sehr entstellt, besonders die Augen haben durch die viel zu großen, noch dazu sehr seitlich gestellten Pupillen einen unangenehm starrenden Ausdruck bekommen. Es kostet einige Mühe, diesen Eindruck zu überwinden; übersieht man die Polychromierungsfehler, so bietet sich dem unbefangenen Beobachter ein schmales Antlitz, dessen starkes Oval etwas den durch die scharfen Backenknochen hervorgerufenen Eindruck des Abgezehrten mildert; die Augen stehen nicht wagerecht, sondern nach beiden Seiten hin abfallend, Nase wie Lippen sind schmal und hart, diese mit etwas nach oben gebogenen scharfen Ecken, mit deutlichen kleinen Grübchen an den Winkeln. Weiter fällt daran die etwas unregelmäßige Form, insbesondere die stärkere, ein wenig hängende Unterlippe auf.

Mußte der Künstler sich beim Gesicht der Elisabeth auf eine gewisse Ver-

allgemeinerung der Darstellung und des Ausdruckes beschränken, so konnte er bei den Bettlerköpfen rechts und links vom Schilde seiner Freude am scharfen Herausholen charakteristischer Eigentümlichkeiten die Zügel schießen lassen. Es sind Köpfe, die man nicht so leicht vergißt, abgehärmt von der Not des Lebens. Tiefliegende Augen, deren oberer Knochenrand beim linken Bettler, einem alten Mann, einen scharfen Winkel zur Nasenwurzel bildet, links ein schmales altes, rechts mehr ein runderes Gesicht, beide aber mit stark betonten Backenknochen; einer mit wirrem, lockigem Haar, der andere ein Greis mit herabhängendem Schnurr- und Backenbart. Gemeinsam ist den beiden eine packende Frische des Ausdrucks und der lebendigen Wiedergabe. Das sind Gestalten, wie sie Juppe täglich in seiner Vaterstadt beobachten konnte, die Realistik geht aufs Kleinste, nichts entzieht sich seinem Blick und ebenso sorgfältig wie die Köpfe gibt er die Ledertasche, die dem rechten Bettler an einem Riemen über die Schulter hängt, oder etwa die Schüssel und das Brot.

Gleich scharf und richtig beobachtet er den Fall und das Anliegen der Gewänder am Körper. Gerade darin können wir einen ganz hervorstechenden Wesenszug konstatieren: ihm fehlt im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen jede Spur von Manierismus. Jede Figur ist für sich gesehen und führt ihr eigenes Leben.

Die langen schmalfingrigen Hände Elisabeths fassen fest und sicher Schild und Kirchenmodell. An der linken Hand ist gut beobachtet, wie sich unter dem Druck des Kirchenmodells die Knochen herauspressen und die Finger sich durch eine leise Krümmung der Handwurzel entgegenstemmen. Die Hand, wie Juppe sie gibt, ist immer charakteristisch: lang, schmalfingrig, mit knochigen Gelenken; nach der Spitze verjüngen sich die Finger nur sehr wenig.

Den Gewandstil Juppes eingehender zu behandeln, werden wir in den nächsten Kapiteln bessere Gelegenheit haben, hier sei vorerst nur die große Ruhe und Weichheit im Verlauf der Faltenzüge, die Neigung zu gleichlaufenden, parallelen Falten und das Fehlen von Knitterwerk konstatiert.

Auf die originelle Art, wie Juppe die Wappentiere behandelt, ist besonders hinzuweisen, da dies für weitere Zuweisungen nicht ohne Interesse ist. Er vermenschlicht die Köpfe der nach vorn blickenden Tiere, ebenso wie er auch dem wappenhaltenden Löwen, der in der Lünette des Sockels sitzt, einen menschenähnlichen, schon mehr affenartigen Typ gibt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die kauernde Stellung des Tieres und durch die großen runden menschenähnlichen Ohren Dabei ist er von frischer, lebendiger Erfindung und Wirkung, besonders sind die Pfoten mit den heraustretenden Krallen gut gearbeitet. Ein Studium nach der Natur setzt er gerade nicht voraus, eine Tatsache, die ja an sich damals nicht wunder zu nehmen braucht. Dabei hätte es Juppe nicht an Gelegenheit gefehlt, Naturstudien an Löwen zu machen; im Jahre 1491 war

nämlich ein für den Landgrafen bestimmter Transport von solchen nach Marburg gekommen, und noch einige Jahre auf dem Schloß zu sehen[1]).

Das Relief ist für seinen erhöhten Standort, für die Ansicht von unten gearbeitet. Da erst entfaltet es seine volle Wirkung. Auf der aus gleicher Höhe aufgenommenen Bickellschen Photographie wirkt es nicht ganz so harmonisch, besonders die Nische erscheint zu hoch. Mit wundervollem Feingefühl ist es in die Architektur des Treppenturmes eingepaßt und erfüllt in stimmungsvoller Weise seinen doppelten Zweck, Portalschmuck zu sein und zugleich die Mauerfläche bis zum Gesims zu beleben. Es ist auch sicher nicht unabsichtlich, daß die nahe herantretenden Eckquadern des fünfeckigen Treppenturmes, die gewissermaßen schon eine weitere Rahmung darstellen, durch die Einfügung einer dritten langen Quader direkt über dem oberen Reliefrand[2]) noch vermehrt sind, diesen zweiten Rahmen nach oben hin abschließen; ein Beispiel dafür, mit wie scharfen Sinnen damals Künstler und Baumeister die intimsten Reize aus jedem Stück Mauer herauszuholen verstanden.

---

[1]) Vgl. die Marburger Hofmeisterrechn. v. 1491: Item 30 gulden von zwei stugke gemeiner lebin Jacob Brummen. 21 gulden stugke vor ein stugke kenigslebin. Vgl. dazu die Marburger Rentmeisterrechn. v. 1492: item ein schloss an das lewenhus mont. n. Laurentii.

[2]) Jetzt durch ein Schutzdach verdeckt.

Kapitel 4.

Die Mutter Gottes aus Wehrshausen.

Wir hatten das Relief vom Rathausportal in unserer Besprechung vorweggenommen, obwohl die aus Wehrshausen stammende Madonna, zu der wir uns jetzt wenden wollen, bereits ein Jahr früher entstanden ist. Aber sie lehrt uns Juppe im Gegensatz zu den beiden eben besprochenen Werken als Holzschnitzer kennen und fügt sich so leichter dem Ganzen ein, indem wir von hier aus die Brücke schlagen können zu dem umfangreichsten Werk, das seine Werkstatt verlassen hat, zu den vier Nischenaltären der Elisabethkirche.

Die Madonna, früher in dem sog. Archiv über der Sakristei der Elisabethenkirche aufbewahrt, ist jetzt in die Sammlung des Geschichtsvereins übergeführt. Das Tabernakel, zu dessen Schmuck sie einst bestellt und gearbeitet war, steht heute noch auf dem Hochaltar der Wehrshäuser Kirche, ein ungeschicktes, dabei nicht uninteressantes Beispiel der späten Gotik, wie sie ein bäuerischer Steinmetz verstand.

Auf Grund einer im Pfarrarchiv befindlichen Urkunde von 1523, nach der ein mergenbildt gross hoch uff den hohen altar durch Ludwig Juppen gemacht zu Martpurg nach Wehrshausen geliefert worden ist, hat man diese Madonna schon in der älteren Literatur auf den Meister zurückgeführt [1]). Im Jahre 1856 wurde sie durch Prof. Lange, den Restaurator der Kirche, um den Preis von 5 Thlr. für die Elisabethkirche erworben [2]).

Da die Provenienz zweifellos feststeht, haben wir sie also als sicheres Werk Meister Ludwigs anzusehen [3]).

Der jetzige Zustand der Figur ist sehr ruinös, und es ist nicht leicht, von ihrer früheren Schönheit sich einen Begriff zu bilden. Besonders hart wurde der Kopf mitgenommen. Er ist in drei Stücke geborsten, von denen das eine mit der rechten Gesichtshälfte verloren gegangen ist; die andern mußten, um über-

---

[1]) Vgl. v. Dehn-Rothfelser und Lotz, Baudenkmäler unter „Wehrshausen“.

[2]) Auszug aus dem Protokoll des Kurfürstl. Konsistoriums der Prov. Oberhessen vom 3. V. 1856 Marb. Staatsarchiv, Akten St. Elisabethenkirche betr. H. 171 vol. I.

[3]) Eichenholz, Höhe 1,21 m Rückseite unbearbeitet.

haupt eine einigermaßen brauchbare Aufnahme zu ermöglichen, provisorisch an dem Halsrumpfstück befestigt werden. Die Vorderseite des Gesichts ist weniger abgefault als abgewittert, die Nase besonders, aber auch die feineren Konturen der Augen, die Lippen, sowie die Vorderseite der Krone sind fast verschwunden. Die Farbe ist bis auf minimale Spuren verloren gegangen, alle Extremitäten – mit Ausnahme natürlich der das Kind haltenden rechten Hand – fehlen, von unzähligen Wurmstichen durchlöchert zerbröckelt die Figur fast zusehends.

So beschädigt und unvollständig aber das Werk auch sein mag, man wird sich bei genauer Betrachtung dem eigenartigen Zauber einer solchen Konzeption nicht entziehen können.

Die Lösung, die Juppe fand, ergab sich aus dem Thema. Ein Kultbild war gefordert für den Altar einer kleinen Dorfkirche, tief hineingestellt in die Nische des Tabernakels. Maria ist also, ganz auf Vorderansicht berechnet, als Gottesmutter und Himmelskönigin zugleich dargestellt, in weitem breitgebordetem Mantel, mit ernstem, auf die gläubige Menge gerichtetem Blick. Aber zugleich neigt sie auch in leichter Wendung das Haupt dem Kinde zu, das ihr, die Menge segnend, entgegenkommt.

Der Mantel überrieselt gleichsam die Figur von oben bis unten, hat scheinbar weder Anfang noch Ende. Er überdeckt das Standmotiv völlig, macht aber auch die Frage danach gegenstandslos. So gibt er der Figur etwas Unwirkliches, Schwebendes. In wirkungsvollem Kontrast zu dem hoheitsvollen Repräsentieren, das darin liegt, steht die Lieblichkeit des Ausdrucks, die Innigkeit im Verhältnis zum Kind.

Der bestimmende Eindruck geht von der Geschlossenheit der Komposition aus, und in diesem Falle wirkt ganz besonders stark die Geschlossenheit des Umrisses. Die Figur läßt sich in ein schmales aufrechtes Oval einpassen, dessen belebende Unterbrechung im Umriß des Kindes liegt, zugleich im Einklang mit dem Sinn der Darstellung. Dabei werden durch die Haltung des Kindes, besonders die der Extremitäten, aber auch etwa durch die Säume des geöffneten Hemdchens die Hauptbewegungsrichtungen wieder aufgenommen. Innerhalb der Schauseite der Figur betonen dies noch einmal energisch die unten spitz zusammenlaufenden, von beiden Armen herabfallenden Perlenborten des Mantels. Jeden dieser Säume begleiten einige ungefähr parallel laufende Faltenzüge; den mittleren Teil der Figur zwischen den beiden Faltensäumen füllen organisch nach oben zu immer flacher werdende Hängefalten aus, die so den ruhigen Übergang zu Brust und Schulter, den Trägern der Draperie, bilden. Die einzelnen Teile sind fein durchkomponiert und abgewogen; man achte z. B. darauf, wie der Bausch des Mantels unter dem rechten Arme der Madonna in der Bewegung durch die schräg nach oben gehenden Querfalten aufgenommen wird und so kompositionell sich mit den unteren Extremitäten des Kindes verbindet.

Nichts ist wohl für einen Künstler dieser Zeit charakteristischer als sein Faltenstil, hat sich ja doch die ganze Plastik der Gotik auf der Grundlage der Gewandfigur entwickelt. Für Juppes Art der Faltenbehandlung können wir einen Zug als ganz besonders charakteristisch feststellen, nämlich die starke Parallelität der Faltenzüge, die Neigung, die einzelnen Faltenkomplexe nicht durch knitterndes Ausbreiten, sondern durch lange, gleichartig nebeneinander herlaufende Faltenlinien aufzulösen. Sehr deutlich tritt das auch in der Seitenansicht hervor. In der gleichen Richtung und Bewegung ordnen sich die Falten, ihre Rücken sind nicht scharf abgesetzt, eher weich gerundet: Querstege finden sich nur da, wo das Bewegungsmotiv es erheischt. Es scheint ein eingehendes Studium nach dem Modell vorzuliegen.

Auch dieses Werk Juppes läßt trotz der starken Zerstörung eine ganz besondere Güte der Arbeit erkennen und wir dürfen es unbedenklich zu den eigenhändigen Arbeiten des Meisters rechnen.

Kapitel 5.

Die vier Nischenaltäre im Querschiff der Elisabethkirche.

An die Wehrshäuser Madonna schließt sich nach Material und Technik eine Gruppe von vier zeitlich und stilistisch zusammengehörigen Schreinaltären, die aus Gründen der Qualität und der relativen Vollständigkeit der Erhaltung als Hauptwerk der Juppeschen Werkstatt anzusehen sind. Ihre stilistische Übereinstimmung mit den beglaubigten Werken des Meisters ist zuerst von Carl Justi bemerkt worden und bis jetzt ohne Widerspruch geblieben.

Noch heute tragen sie die Namen der Heiligen, denen sie einst geweiht waren; das sind Katharina und Elisabeth im nördlichen, Johannes und Georg mit Martin im südlichen Querschiff.

Die für Altarschreine höchst merkwürdige langgestreckte Form, für die Analoga meines Wissens nicht existieren, erklärt sich aus der Art der Nischen, in welche die Mensen zu einem Drittel etwa hineingestellt sind. Es ergab sich daraus für die Schreine ein liegendes Rechteck mit verhältnismäßig kurzen Schmalseiten, oben durch einen flachen Stichbogen abgeschlossen. Sie füllen so fast genau deren obere Hälften aus.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob diese Nischen wohl ursprünglich zur Aufnahme von Altären bestimmt waren oder ob sie anderen, vielleicht konstruktiven Zwecken dienten. Daß das erste tatsächlich ihre Bestimmung war, ergibt sich aus der Baugeschichte der Kirche, da einer von diesen Altären, nämlich der der hl. Katharina, gestiftet und dotiert war, ehe man überhaupt den nördlichen Chor beendet hatte[1]). Eine weitere Stütze erhält diese Ansicht durch die ausschließliche Orientierung der vier Nischen nach Osten, an der man damals noch strenge festhielt. Sogar ein fünfter Altar des Querschiffs, der Maria geweiht, ist nach Osten orientiert gewesen, trotzdem dies wegen seiner dabei unvermeidlichen Querstellung zum Mausoleum auffallen muß. Höhere Schreinaufsätze zu wählen verbot auch die zweigeschossige Anlage der Kirche, da die Kaffgesimse der unteren Fensterreihe bereits im Abstande von ungefähr einem halben Meter ansetzen. Die Fenster wären also zum großen Teil verdeckt, ebenso auch den Schreinen das beste Licht genommen worden.

---

[1]) Vgl. Küch, Altarschreine S. 13.

Es verlohnt sich, der Vorgeschichte dieser Altäre nachzugehen bis zur Zeit, in der sie ihre heutige Gestalt erhielten. Die nicht zutreffenden Daten für Stiftung und Weihe, die Carl Justi in seiner ersten Publikation über den Meister gebracht hat, sind längst berichtigt und erweitert worden[1]). Demn ach haben wir zunächst die Weihe des Johannesaltars im eben fertiggestellten Südchor im Jahre 1257 anzunehmen, dem im selben Chor erst 1283 der Georgs- und Martinsaltar folgte. In dem nördlichen Querschiff, an dem sich die Bauarbeiten bedeutend länger hinzogen, ist dann 1294 die Weihe des Elisabethen- und dann erst 1302 die endgültige Weihe und Namengebung des Katharinenaltars erfolgt, auf den aber schon die älteren Dotationen für einen zunächst noch ungenannten Altar zu beziehen sind, der in ecclesia beate virginis in choro beate Elyzabeth[2]) errichtet werden sollte. Diese Dotation, bestehend in dem Patronatsrecht über die Kirche zu Oberwalgern, war schon am 1. April 1258 laut Urkunde durch die Landgräfin Sophie von Thüringen geschehen, um damit ein Gelübde Heinrichs von Brabant, ihres verstorbenen Gemahls zu erfüllen; Bestätigungen dieser Schenkung durch sie und ihren Sohn, den Landgrafen Heinrich, erfolgten vor der endgültigen Weihe noch zweimal, 1265 und 1298. Es ist also auch hiernach gar nicht daran zu zweifeln, daß die Nischen von vornherein für die Aufnahme von Altären bestimmt waren, zumal sich etwas Ähnliches an keiner Stelle im Chor oder Langhaus findet[3]).

Doch scheinen die Mittel des Ordens durch die gewaltige Inanspruchnahme für den Kirchenbau, der ja auch durch immer wieder erneuerte häufige Ablässe unterstützt wurde, damals so erschöpft gewesen zu sein, daß man sich nach Abschluß der Arbeiten für den prächtigen Hochaltar im Chor und den Kreuzaltar bei diesen vier Nebenaltären mit einem provisorischen Schmuck begnügen mußte, der in einer einfachen Bemalung der Wände mit Szenen aus dem Leben der betreffenden Heiligen bestand. Von dieser Bemalung, die dann öfter erneuert wurde, sind erhebliche Reste aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten, die, in der Hauptsache hinter den jetzigen Schreinen verborgen, ein sehr wenig beachtetes Dasein führen und wohl verdienten, in einer selbständigen Publikation behandelt

---

[1]) Vgl. Küch, Altarschreine, mit seinen überhaupt für die Geschichte auch der späteren Stiftungen zu diesen Altären äußerst wichtigen Darlegungen.

[2]) Vgl. auch Wyß I. Nr. 153, 214, 216, 217, 634. II. 44.

[3]) Eine solche Nische findet sich in ganz ähnlicher Form wieder in Wetter und zwar im nördlichen Querschiff der jetzigen Pfarrkirche, ursprünglich Kirche des 1015 gegründeten adeligen Jungfrauenstiftes. Da trotz etwas früherem Baubeginn diese Kirche ganz dem Elisabethenbau in etwas altertümlicheren Formen folgt, so ist ein Herübernehmen dieses Motivs sicher, vielleicht kann man auch hier, besonders bei der gleichen Orientierung und vornehmlich bei der Beschränkung auf eine solche Nische die Absicht eines Nebenaltars annehmen; mag sein, daß er überhaupt nie geweiht worden ist, oder später entfernt wurde. Ein Urteil darüber ist nach C. Schäfers so außerordentlich gründlicher Restauration, die auch die ganze spätgotische Bemalung der Schiffe unwiderbringlich vernichtet hat, vollkommen unmöglich geworden.

zu werden. Allerdings hat die letzte Bemalung des frühen 15. Jahrhunderts dann die in der Stilkraft bestimmende heutige Wirkung für einen großen Teil dieser Malereien gegeben.

Die ganze Anlage der Altäre läßt darauf schließen, daß sie ebenso wie der Hochaltar vor allem auf die Exposition von hailtum berechnet waren, eine Anlage, die mit der besonderen Bestimmung des Münsters als Wallfahrtskirche durchaus im Einklang stand. Schon Bickell[1]) hat darauf aufmerksam gemacht, daß in den Heiltumsverzeichnissen, wie solche aus den Jahren 1480, 1489, 1494, 1498 und 1526 erhalten sind, die Zahl 5 ganz besonders oft vorkommt, und dies auf die Anzahl der Altäre bezogen, auf denen die einzelnen Stücke exponiert werden sollten[2]).

Die wiederholte Ausmalung der Wände ist sicher nur ein Provisorium gewesen, und als solches aufgefaßt worden. Man scheint sich schon vor der Aufstellung der Schreine mit gemalten Tafeln beholfen zu haben; Küch hat auf die Notiz der Küstereirechnung von 1493 hingewiesen, die auf das Vorhandensein einer solchen Füllung hindeutet: item 1½ pf. dem schryner und meler von der tafeln uff sant Elyzabethen altar widder zo ridden. Damit bringt er in Verbindung eine andere Nachricht: zwei schilling fur snoir, als man die altaria wigete. Diese läßt die Beschaffung eines solchen Schmuckes auch für die anderen Altäre annehmen, die dann eben durch den damals anwesenden Mainzer Suffragan neu geweiht sind, wie das in solchen Fällen üblich war. Ob auch die Notiz aus den Küstereirechnungen von 1477: 5 s. von der taffel uff den altar zu renoveren auf einen von diesen Altären zu beziehen ist, oder vielleicht auf eine von den Tafeln geht, die zum Verschluß der Nischen des hohen Altars in der Fastenzeit dienten, muß dahin gestellt bleiben. Im Inventar von 1480 werden verschiedene taffeln angeführt, doch läßt sich mit Sicherheit keine davon mit solchen Stücken identifizieren.

Ihren endgültigen Schmuck nun erhielten die Altäre, als im Anfang des 16. Jahrhunderts noch einmal unter dem Komtur Dietrich von Cleen der deutsche Orden in Marburg alle seine Kräfte zusammenfaßte und sich mit großer Energie der künstlerischen Ausgestaltung seines Münsters widmete. Er holte damit nach, was der früheren, so begeisterungsfähigen Zeit aus Mangel an Mitteln versagt gewesen war. In dieser Periode und zwar in einem Zeitraum, der sich durch

---

[1]) Zur Erinnerung S. 12.

[2]) So finden sich im Inventar von 1480 aufgezählt: 5 heuligen heubte, 5 silberin monstrancie, 5 silberin crutze, 4 klein koppere monstrancie und 1 grosse koppern monstrancie, 5 laden mit heiltum. Das älteste dieser Inventare aus dem Jahre 1480 ist zweimal abgedruckt, erstlich von G. Landau Z. H. G. II. unter dem Titel: „Miscellaneen mitget. v. G. Landau" I. Tit. „Inventar des Grabes der hl. Elisabeth zu Marburg im Jahr 1480," doch ungenau und fehlerhaft, sodann bei Kolbe, Elisabethk. S. 76/77.

die inschriftlich angebrachten Jahreszahlen von 1511—1514 begrenzen läßt, sind dann die Schreine in die Nischen gestellt, die noch heute eine der Hauptzierden unserer Kirche bilden.

Küch hat in seiner Untersuchung über die Donatoren der Schreine es wahrscheinlich gemacht, daß für die Stiftung ein Gesamtbeschluß des Kapitels zu Grunde lag, ebenso wie für die vielen anderen Neuaufstellungen, die in dieser Zeit vorgenommen wurden, für die neue Orgel, die 1514 Meister Arnold fertigstellte, für den Marienaltar, der ebenfalls in diese Zeit fallen muß, für das neue goldene Gezeug, das 1508/09 aus Köln beschafft wurde, ebenso wie für die 1510 gekaufte silberne, mit ungarischen Dukaten vergoldete Monstranz. Die treibende Kraft bei allem ist wohl der Landkomtur Dietrich von Cleen gewesen, dessen Wappen an dem um diese Zeit erneuerten Sturze über dem Hauptportal der Kirche angebracht wurde. Auch der Bau des großen Fruchtspeichers, der über der Tür sein Wappen mit der Jahreszahl 1515 trägt, fällt in die Periode eines allerdings nur kurze Zeit währenden neuen Aufschwungs.

Auch zeitgeschichtlich gewinnt diese erneute lebhafte Kunsttätigkeit innerhalb des Ordens, dieses Aufleben eines gerade bei den Deutschherrn schon längst abgestorbenen religiösen Gefühls seine besondere Bedeutung: die Reformation stand vor der Tür[1]); immer lauter waren schon im Laufe und gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts die Rufe nach einer Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern geworden, wie sie in zahllosen Zeugnissen der Zeit vorliegen. Dazu kam noch der politische Rückgang des deutschen Ordens im Gegensatz zu der immer steigenden Macht der großen Territorialherrn. Alles dies gibt sich als ein letztes Selbstbesinnen, einen gewaltsamen, letzten Versuch der Rettung, ein krampfhaftes Zusammenfassen aller Werte des Katholizismus in letzter Stunde kund.

In älteren Zeiten wurden die Skulpturen sowohl wie die Flügelmalereien für Originale Dürers gehalten; doch ist diese auf K. W. Justi zurückgehende Ansicht[2]) bald aufgegeben worden. Seitdem dann C. Justi[3]) ihre Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken Juppes erkannt und den Meister Ludwig sowohl wie seinen Partner Johann von der Leyten in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt hat, sind Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuweisung bisher nicht wieder erhoben worden. Der Zusammenhang mit Meister Juppe wird sich

[1]) Vgl. A. Huyskens, Philipp der Großmütige und die Deutschordensballei Hessen. Z. H. G. N. F. XXVIII.

[2]) K. W. Justi in der Lebensbeschreibung der hl. Elisabeth, Zürich 1797. Derselbe in Wielands neuem teutschen Mercur, 1802, 2. Bd. S. 268 ff. „Nachricht von einigen unerkannten Kunstwerken Albrecht Dürers und anderen Kunstschätzen in der Elisabethenkirche zu Marburg“. Derselbe in den „Hessischen Denkwürdigkeiten“ Marburg 1805 S. 411—423 (Auszug aus dem Aufsatz in Wielands neuem teutschen Mercur).

[3]) Carl Justi, Joh. v. d. Leyten u. L. Juppe.

bei der Besprechung der einzelnen Stücke ergeben, sodaß es nicht erforderlich ist, schon hier die einzelnen Beweise für ihre Zugehörigkeit aufzuführen.

Die Flügel, auf die man trotz der ungewöhnlichen Form der noch dazu in die Nischen tief hineingestellten Schreine nicht gern verzichten wollte, sind von Johann von der Leyten, dem Arbeitsgenossen und Polychromeur der Bildwerke unseres Meisters, ausgeführt und schließen sich im allgemeinen im Thema eng an die Schreine an. Sie sind zum Teil inschriftlich als Werke Johanns beglaubigt, überhaupt alle datiert mit Ausnahme des Elisabethenaltars.

Auf die Einheitlichkeit von Auftrag und Ausführung deutet auch die Tatsache hin, daß sämtliche Schreine den gleichen Maßstab aufweisen mit Ausnahme der variierenden Krümmung des Stichbogens, obwohl einzelne Nischen der größeren Breite des ersten inneren Joches der Chöre folgend eine etwas längere Form aufweisen, sodaß die Kästen sie nicht ganz ausfüllen.

Sie mögen nun nach der Reihenfolge ihrer Entstehung besprochen werden[1]).

I. Der Katharinenaltar.

Dieser älteste, mit 1511 datierte Schrein fällt unter den anderen auf durch die Größe seiner Figuren, durch seine ruhige Komposition und eine gewisse feierliche Pracht und Fülle der Gewandmotive[2]). Die relative Größe der Figuren im Gegensatz zu denen der anderen Schreine erklärt sich daraus, daß hier inhaltlich nur eine einzige Szene gefordert war und zwar eine heilige Sippe.

Aus der Form des Schreins ergab sich die Anordnung. In der Mitte die hl. Anna selbdritt auf einem nur wenig überhöhten Thron, rechts und links die beiden anderen Marien mit ihren Kindern auf einer etwas niedrigeren Bank sitzend, im gotischen Getäfel der Rückwand noch einmal besonders gekennzeichnet durch die Inschriften CEBEDE/VS/1511/SALOME/, rechts entsprechend /CLEOP/HAS/—ALPHE/VS/[3]). Hinter den Köpfen der Maria und Anna stützen sich Joseph und Joachim auf die Lehne der Bank. Den seitlichen Abschluß der ganzen Gruppe bilden rechts und links zwei stehende weibliche Heilige, Katharina mit Buch und Schwert, zu ihren Füßen die Achse des Rades, die Namensheilige des Altars, und die hl. Magdalena mit dem Salbgefäß[4]). Die Szene spielt sich in einem gotischen gewölbten Raum mit vielen spitzbogigen

---

[1]) Eine detaillierte Beschreibung der Altäre liegt bereits in den zitierten Schriften von Kolbe und Bücking vor, sodaß ich mich im Folgenden auf das für unsere Zwecke Wichtige beschränken kann.

[2]) Maße: Breite 2,19 m, Höhe im Scheitel gemessen 0,99 m, an den Seiten 0,73 m, Katharina 0,78 m, Magdalena 0,74 m, Maria 0,62 m, Maria Salome und Maria Cleophas je 0,54 m. Material hier und bei den übrigen Altären Eichenholz.

[3]) Ich folge hier und späterhin der Schreibweise des Originals.

[4]) Einige Forscher geben diese Figur für eine Barbara aus, trotzdem der Turm fehlt und die Salbbüchse in ihrer Hand 1842 bei der ersten Restauration des Schreins ergänzt wurde. Träfe

Fenstern ab, in welchem die Mittelgruppe durch eine flach angedeutete chorartige Nische noch einmal besonders betont ist. Die geschlossenen Außenflügel wiederholen das Thema der heiligen Sippe, jedoch vervollständigt durch die übrigen, ihr nach der Ikonographie jener Zeit zugehörigen Personen. Auf einer langen, niedrigen Steinbank sitzen vorn die Frauen mit ihren Kindern, durch Inschriften auf Heiligenscheinen oder Spruchbändern kenntlich gemacht, und zwar von links nach rechts: Maria Salome, Maria Cleophas mit Joseph und Justus, Maria mit dem Jesusknaben, Anna, Hysmeria, Elizabeth, Emerencia, sowie eine reich gekleidete unbenannte Frau in der Zeittracht mit den Puffärmeln, in einem Buche blätternd. Vor ihren Müttern spielen die übrigen Kinder, Jacobus maior und Johannes evangelista, Jacobus minor, Simon und Juda, sowie vor Elisabeth St. Johannes baptista; der hl. Servatius episcopus wendet sich zu der unbenannten Frau rechts [1]). Hinter der Bank stehen in gleicher Reihenfolge Zebedeus, Alpheus, Joseph Nutricius XPI, Salome, Cleophe, Joachym, Efraym, Zacharias, Eliud, sodann ein unbezeichneter geharnischter Mann mit einer roten Fahne, darauf die Jahreszahl 1511. Außerdem enthalten diese Flügel eine Fülle von Hinweisungen auf Maler und Entstehungszeit. So steht auf Efrayms Rolle: anno dni millesimo quingintesimo undecimo, und auf dem Halsband der rechten unbenannten Frau: Johann von der Le.... Noch einmal findet sich dann auf dem rechten Innenflügel, der die Begegnung des Joachim mit der Anna unter der goldenen Pforte darstellt, im Hintergrunde über einer Tür des Hofes, zu dem die goldene Pforte führt, das bekannte Wappen Gerharts von der Leyten mit der Jahreszahl 1511 [2]),

---

das zu, so könnte man vielleicht einen Eintrag von 1513 aus den Küstereirechnungen darauf beziehen: item 2 s. von eyn ysen zu machen zu sant Barbaren bilde. Doch läßt sich das ebenso leicht etwa auf eine der verloren gegangenen Lettnerfiguren oder eine der Statuetten aus dem Hochaltar oder dem Levitenstuhl beziehen. Die Deutung auf Magdalena halte ich schon deswegen für richtiger, als auch die Wandmalereien genau über diesen beiden Schreinfiguren die Katharinen- und Magdalenenlegende bringen. Man wird doch darauf Bezug genommen haben. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

[1]) Ein besonderes Interesse gewinnen die Malereien der Außenflügel durch die starken Abweichungen von dem gewöhnlichen Schema der hl. Sippe. Vgl. darüber A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig 1878, derselbe im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. XVII 1870. Ganz besonders fällt auf, daß Emerentia hier als Gattin des Eliud erscheint, während sie gewöhnlich als Gattin des Stollanus für die Mutter der heiligen Anna angesehen wird. Sie kommt überhaupt seltener vor. Allerdings scheint sich hier bei Johann von der Leyten ein leicht verzeihlicher Irrtum eingeschlichen zu haben, als er die heilige Emerentia, die als Mutter der hl. Anna doch sehr alte Züge tragen müßte, jugendlich dargestellt hat; es sieht so aus, als solle sie hier ein Zwischenglied zwischen Esmeria und Servatius bilden. Die Darstellung des hl. Servatius folgt hier den Kölner Sippenbildern, wo er als Kind gegeben wird. Eine andere Auffassung als bärtiger Mann (vgl. den Ortenberger Altar) geht auf eine andere Überlieferung zurück, nach welcher er der Sohn der Esmeria ist. Darüber F. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910 S. 67 ff.; daselbst weitere Literatur.

[2]) Abgebildet bei Küch, Hessenkunst 1908.

sowie über einer anderen Tür das Wappen der Familie zum Schwan, ein weißer laufender Schwan auf rotem Grunde. Die andere Innenseite der Flügel gibt dann entsprechend die Abweisung von Joachims Opfer.

Die im Jahre 1911 in Hannover vorgenommene Restauration hat besonders in der mehligen, weißlichen Bemalung der Gesichter den alten Ton nicht immer getroffen [1]). Die beigegebene Reproduktion zeigt noch den früheren Zustand. Aus den kleinen, den vierzehn gotischen Fenstern der Rückwand des Mittelschreins aufgemalten Wappen von Deutschherren hat Küch auf die Stifter geschlossen. Da von diesen vierzehn ihren Wappenschilden nach in Betracht kommenden Deutschordensherren aber einige schon um diese Zeit verstorben, andere zur gleichen Zeit nachweisbare nicht dargestellt sind, so haben wir eben mit Recht in diesen vierzehn Namen die Donatoren des Schreins verewigt zu sehen. Danach kommen in Betracht: Konrad von Wolmerkusen, Eitel Diede zum Fürstenstein († 1494), Johann von Hohenfels, Wigand Holzsattel († 1517), Johann Schenck zu Schweinsberg († 1503), Ludwig von Nordeck zur Rabenau († 1501), Dietrich von Cleen († 1531), Eberhard Rode († 1521), Ewald von Hattenbach, Daniel von Lehrbach († 1529), Sittich (oder Wilhelm) von Breidenbach, Johann Riedesel, Johann von Buches, Groppe (oder Senand) von Weitershausen (Senand † 1505).

Doch können sich diese Feststellungen nur auf die Donatoren des Mittelschreins beziehen; ungeklärt bleibt vorläufig die Frage, wer die Flügel gestiftet hat, denn eine andere Deutung als die von Stifterbildnissen kann man den beiden unbenannten Figuren auf der rechten Seite des äußeren Flügels nicht wohl geben, zumal sie die einzigen sind, die sich durch ihre Kleidung von den übrigen Personen wesentlich unterscheiden. Doch zu ihrer Bestimmung fehlen genauere Anhaltspunkte, nicht einmal ein Wappen ist vorhanden [2]).

---

[1]) Bei der Restauration wurden im Schrein ergänzt: Kopf, Arme und Schultern des Christuskindes, der rechte Arm des links unten vor der Maria Cleophae spielenden Kindes, ebenso Kopf und Arme des auf ihrem linken Knie sitzenden. — Die Fehler der Restauration erkennt man besonders an den Flügeln, vornehmlich ihre geringe Sorgfalt. So ist aus dem JOHAN am Halsbande der rechts sitzenden Frau auf dem Sippenbilde ein JONAN geworden, obwohl noch jetzt darunter das alte H vollkommen sichtbar ist. Ebenso war es durchaus verfehlt, den Kopf des Kindes auf dem Schoße der hl. Anna mit langen, niederhängenden Locken zu ergänzen; eine Analogie war ja in dem Kopf des Kindes der Wehrshäuser Madonna vorhanden. — Ein vollständig sicheres Urteil über die Restaurierung der Flügel des Katharinen- und des im selben Chor befindlichen Marienaltars läßt sich allerdings nicht gewinnen, da sie schon früher einmal, 1842, eine Restauration durch Professor Aubel in Cassel über sich ergehen lassen mußten, die ihnen infolge technischer Mängel bei dem angewandten Verfahren sehr verderblich gewesen sein soll. Vgl. dazu Bücking, Unrest. Elisabethk. Damals wurden schon ergänzt: Salbenbüchse der Maria Magdalena, Hand mit Stab, Hand und Schwert der hl. Katharina sowie der Rahmenstock eines Flügels. Vgl. Schäfer, Inventarium Nr. 59.

[2]) E. Wintzer (Hessenland, Jahrgang 1901, S. 274 ff.) versucht in seinem Aufsatz: „Die Marburger Familie zum Schwan um die Zeit der Reformation" auf Grund des erwähnten

Auffallend bei diesem Altar ist der Widerspruch, in dem sich sein doppelter Schmuck durch die heilige Sippe mit seiner Weihe und Bezeichnung als Katharinenaltar befindet; diese Beziehung ist eigentlich nur noch gewahrt durch die Figur

---

Schwanenwappens den Marburger Bürger und Kaufmann Daniel zum Schwan als Stifter der Flügel nachzuweisen. Ich setze seine Worte hierher (S. 275): „Daß der Schwan am Markte, und zwar an der Westseite, dicht neben dem an der Südseite liegenden Rathaus lag . . . , ist auf dem Gemälde auf der inneren Fläche der linken Flügeltür des St. Katharinenaltars in der St. Elisabethenkirche zu ersehen. Als diese für 1511 von Johann von der Leyten und sogar wahrscheinlich im Auftrag von Daniel zum Schwan bemalt wurde, war der Bau des neuen Rathauses beschlossen und begonnen. Das Haus neben dem Schwan auf dem Bilde, an dem die Jahreszahl 1511 angebracht ist, soll offenbar das Rathaus darstellen. Wenn es nun auch mit seinen großen Bogenfenstern und ohne Treppenvorbau nicht die Form des jetzigen zeigt, so hat das vermutlich darin seinen Grund, daß der ursprüngliche Plan wieder abgeändert wurde. Der auf dem Altarbilde ersichtliche Wappenschild, gehalten von einem Wappentiere mit dem Buchstaben M, kommt fast genau so auch an dem jetzigen Rathause vor." Dagegen sprechen gewichtige Gründe. Der ganze durch den Lettner abgeschlossene Chorteil der Kirche war lediglich den Mitgliedern des Deutschen Ordens vorbehalten. Demgemäß waren die Donatoren auch der übrigen Altäre nur Angehörige des Adels. Es ist kaum anzunehmen, daß die adeligen Donatoren des Katharinenaltars damit einverstanden gewesen wären, daß die Flügel zu dem von ihnen gestifteten Schrein von einem einfachen Marburger Bürger gestiftet würden. Mir scheint diese Darstellung eher darauf hinzudeuten, daß die Stiftung der Flügel durch einen Verwandten der Deutschordensherren, und zwar einen verheirateten, etwa einen Bruder, geschehen ist; hatte doch der hessische Adel außerordentlich nahe Beziehungen zum Orden. Außerdem gestattet die Baugeschichte des Rathauses auch gar nicht, Johanns von der Leyten Darstellung damit in Verbindung zu bringen, denn der Vertrag der Stadt mit Meister Klaus von Wetzlar datiert erst vom 4. Dez. 1511, zum ersten Mal ist dieser Meister im September des Jahres zu den Vorbesprechungen dagewesen. Bis dahin können also kaum Pläne vorgelegen haben, jedenfalls hat solche der Meister Johann nicht mehr für sein Werk benutzen können. Der Gedanke ist ja an sich ziemlich fernliegend. Als am 5. April 1512 die Grundsteinlegung erfolgte, war Leytens Bild längst vollendet und abgeliefert, und im Jahre 1514, also im Jahre der Vollendung des letzten Flügelpaares, noch nicht einmal das Dach dem Rathaus aufgesetzt. Auf dem linken inneren Flügelbild des Georgsaltares findet sich dieses Haus mit dem Schwanenwappen nochmals, und Justis Deutung auf ein bestimmtes, in neuerer Zeit abgerissenes Haus in der Wettergasse, an dem sich auch die beiden Wappen, das des Hans Heidwolf (ein Wolf) und dessen Frau Katharina zum Schwan (vgl. Bücking, Baugesch.) zusammen mit den Jahreszahlen 1511 und 1514 finden, auf das Wohnhaus des Künstlers, der ja auch sonst liebte, alle möglichen Hinweise auf seine Persönlichkeit und Heimat anzubringen, die richtige, zum mindesten die wahrscheinliche zu sein. Diese Wappen befinden sich jetzt in der Sammlung des hess. Geschichtsvereins in Marburg. — Es gibt allerdings eine Stelle, wo wir eine Reminiszenz und eine Anknüpfung an den Typ der für Hessen charakteristischen Rathausbauten bei Leyten auftauchen sehen, nämlich in dem Motiv der Erkertürmchen an den Dachecken der Schauseite (vgl. darüber A. Holtmeyer, Hess. Rathäuser. Marburg 1912) und zwar findet sich dieses Motiv auf dem rechten Außenflügel des Johannesaltars. Hier ist tatsächlich eine, wenn auch jedenfalls rein zufällige Ähnlichkeit in dem großen Hause des Hintergrundes vorhanden. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß aus der Breitseite des Daches ein mansardenartiger Giebelbau hervorspringt, ein Motiv, das an den Giebel des Treppenturms gemahnen könnte, wenn ein solcher damals schon

der Heiligen im Schrein; dort nimmt sie aber durchaus keine beherrschende Stellung ein, sondern ist an die Seite, kontrastierend zur Magdalena, gerückt. Ebenso verhält es sich mit der Wandbemalung über dem Schrein. Auf den Flügeln fehlt sie überhaupt, und ist nicht einmal auf der sonst so personenreichen Sippendarstellung der Außenflügel vorhanden, obwohl dort noch am ehesten ihr Platz zu suchen wäre. Wie ist das zu erklären? Die Darstellungen auf den Außenflügeln entsprechen in der Zahl der zur Sippe hinzugefügten Personen der Gewohnheit dieser Zeit. Die Beifügung des hl. Servatius, Bischofs von Tongern und Maastricht, mit seiner Großmutter Esmeria (Hysmeria), einer angeblichen Schwester der hl. Anna, treffen wir schon früher, etwa auf dem Ortenberger Altar und einem anderen Sippenbild, beide in Darmstadt, und das hängt, wie Back nachgewiesen hat, mit dem in diesen Gegenden sehr intensiven Kult des Heiligen zusammen. Back weist dabei auf ältere Zusammenhänge mit Maastricht, dem Hauptort dieses Kults, hin. Servatius gehört also ikonographisch zur Sippe und findet sich besonders häufig auf den norddeutschen Darstellungen dieser Zeit. Unsere Sippe entspricht in der Vollständigkeit der Personenzahl ungefähr dem in der Dortmunder Probsteikirche aufbewahrten Bilde Dünwegges. Für die Heiligen, die sonst noch der Sippe beigesellt wurden, mag im allgemeinen der Wille des Bestellers maßgebend gewesen sein, ursprünglich gehört keiner dazu. Daß sich die Lieblingsheiligen der Stifter oder einer bestimmten Gegend hin und wieder auf Sippenbildern beigefügt finden, ist leicht erklärlich. So sind auf dem erwähnten Ortenberger Altar noch Barbara, Agnes und Dorothea vertreten. Wenn also im Mittelschrein außer der hl. Anna selbdritt, Joachim und Joseph aus der engeren Sippe nur die beiden Marien mit ihren Kindern gegeben sind, und außer diesen nur Katharina und Magdalena, die doch ikonographisch gar nicht einmal dazu gehören, so liegt der Gedanke nahe, daß man nicht ganz des Hinweises auf die eigentliche Namensheilige des Altars entraten wollte, als man sich zur Aufstellung eines Sippenbildes entschloß. Der Annenkult, der das Aufkommen der Sippenbilder zur Folge hatte, setzt überhaupt erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein[1]) und gewinnt dann bald seine ungeheure Verbreitung. So ist es erklärlich,

vorhanden gewesen wäre. Das ist eben nur ein weiterer Beweis für gewisse hessische Eigentümlichkeiten dieses Meisters. Wintzer bemerkt selbst einige Zeilen später, daß allerdings das Bäckergewerbe, worauf die zweimalige Darstellung eines Bäckerladens in dem erwähnten Hause hinweist, in der genannten Familie sich nicht nachweisen lasse, ebenso, daß er auch in den Gerichtsprotokollen nicht die geringste Andeutung von geschäftlichen Beziehungen zwischen Daniel und Johann von der Leyten habe auffinden können. Ludwig Juppe wird nur einmal und zwar als Schuldner Daniels erwähnt. Auch der von einem Wappentier gehaltene Schild mit dem M stimmt nicht mit dem vom Rathaus überein; er ist auch schon deswegen nicht beweisend, weil ähnliche Motive häufiger bei Johann und überhaupt auf vielen niederrheinischen und westfälischen Bildern vorkommen und das Wappen vom Rathausportal erst 13 Jahre später angefertigt wurde.

[1]) Vgl. A. Schultz a. a. O. Ältere Annenbilder sind verhältnismäßig selten.

daß der Orden Wert darauf legte, in seiner Kirche gleichfalls eine Darstellung zu besitzen, die den Anschauungen und religiösen Bedürfnissen der Zeit entsprach. Daraus, daß gerade weibliche Lieblingsheilige, wie wir gesehen haben, häufig dem eigentlichen Gegenstand der Sippe hinzugefügt wurden, ergab sich zwanglos die Aufstellung des Schreins im Katharinenaltar; die Beziehung zur Namensheiligen konnte man durch ihre Assistenz bewahren. Außerdem sind in späterer Zeit die Fälle gar nicht so selten, daß Altäre einen Schmuck tragen, der gar nicht auf ihre ursprüngliche Bestimmung passen will. Das würde auch einen weiteren Beleg dafür bilden, wie stark der deutsche Orden gerade in dieser Zeit noch einmal dem religiösen Bedürfnis entgegenzukommen suchte.

Die Figuren sind in ihrer Anordnung kompositionell streng zusammengehalten. Die Gruppe der drei Marien, äußerlich durch die gemeinsame Bank abgegrenzt, schließt sich so zusammen, daß man sie bequem einem Halbkreis einpassen kann, dessen Eckpunkte eben an den unteren Ecken der Bank liegen. Beherrschend wirkt in der Mittelgruppe die wahrhaft mächtige Annenfigur. Sie ist groß gedacht und empfunden in ihrem Bewegungsrhythmus, besonders in dem schwungvollen rechten Abschluß durch den gewaltigen Faltenbausch, den der von Schulter und Arm herabschwingende Mantel bildet. Einen Gegenwert schafft der sehr energische Akzent, den die breite schräge Faltenlage vor ihren Knien dem Ganzen gibt. In wirkungsvollem Kontrast dazu steht die zarte Gestalt Mariens, mit ihrer geraden Rückenlinie den Abschluß der Gruppe nach der anderen Seite hin markierend. Sie geht auf ihre Mutter zu, um dem Kinde auf deren Schoß die Brust zu reichen, und nimmt mit dem im Schreiten geknickten rechten Bein das Motiv der schrägen breiten Faltenlage vor den Knien der Anna wieder auf. Noch einmal kehrt bei der links sitzenden Maria in der gleichen Bewegung ein ähnlich wirkendes Motiv wieder in den nebeneinanderlaufenden schrägen Falten, die sich zwischen den Knien bilden. Dieser dreifachen, nach rechts verlaufenden Welle begegnen auf der anderen Seite die Faltenzüge vom Kleid und Mantel der dritten Marie. In solchem Auf und Nieder, in der Parallelität gewisser Motive liegt der Rhythmus des Ganzen. Man achte darauf, wie die stärkeren und schwungvoll bewegten Faltenbäusche des Mantels ganz auf der rechten Seite den großen Wurf des Mantels der hl. Anna noch einmal aufnehmen und ausklingen lassen, wie auf der anderen Seite die ruhig herabfließenden Falten in innerer Korrespondenz mit den im Rücken und auf der Seite der Maria beinahe senkrecht herunterhängenden verlaufen. Und während an den beiden sitzenden Frauen auf der Seite diese Faltenzüge mächtig nach oben, dem Scheitelpunkt des imaginären Kreises zustreben, biegen sich die Körper in bewußtem Kontrast nach außen, stemmen sich gleichsam diesem Zuge entgegen.

Es ist in dem Ganzen eine glückliche Verbindung von dem repräsentativen Charakter der Heiligenbilder in dem Tronen der nebeneinandersitzenden Frauen,

wie sie etwa einzelne schwäbische Sippen zeigen, mit den traulichen, intimeren Zügen einer mehr genrehaft aufgefaßten Familiendarstellung, wie sie auf anderen süddeutschen Sippen zu finden, aber auch auf niederländischen Sippen nicht selten sind. Eine solche Verbindung von himmlischer Würde mit innigem Gefühlsleben hatten wir schon an Juppes Auffassung der Madonna beobachtet, und es ist nicht schwer, neben diesem inneren Charakteristikum auch in der Behandlung der Einzelheiten übereinstimmende Züge herauszufinden. Der geschlossene, für die ruhige Wirkung des Ganzen so bestimmende Umriß der Einzelfigur kehrt wieder, hier, wie wir gesehen haben, auf ganze Gruppen ausgedehnt; die Vorliebe für längere, weich gerundete Faltenbildungen, das Vermeiden scharfer Knicke läßt die gleichen künstlerischen Intentionen erkennen. Man studiere daraufhin einmal die Art, wie die weichen Knickfalten vor dem rechten Knie der Maria Salome behandelt sind, wie sie sich verbinden mit den langen Falten, die vom Schoß herunterkommen, und man wird das gleiche an dem Mantel der Wehrshäuser Figur wiederfinden. Auch die Behandlung von Einzelheiten, wie etwa der Haare, entspricht sich in allen Teilen.

Weitere Vergleichsmomente gibt auch das Relief des Rathauses, bei dem schon die eng nebeneinander gestellten gotischen Fenster — hier natürlich, dem näheren Standpunkt des Beschauers und dem Materialcharakter der Arbeit gemäß, reicher und ausführlicher behandelt, dort vereinfacht und dekorativ zusammengezogen — im ersten Eindruck mitsprechen. Die Behandlung des Kopftuches der hl. Elisabeth zeigt stark verwandte Züge mit dem der hl. Anna in seinem breiten Fall, und vor allem in Anordnung und Behandlung der Knickfalte, die sich bei dem Stauchen auf der Schulter in der Höhe des Halses bildet, ebenso auch in den parallelen, stufenartig untereinander gesetzten Querzügen zwischen Kinn und Brust.

Die Hände stimmen völlig überein mit ihren langen, fast gar nicht verjüngten Fingern, deren Knochen sich in der Handwurzel noch als deutlich erkennbare Grate fortsetzen, und den starken Kuppen an den Gelenken, besonders vor dem Ansatz der Nägel. Man studiere daraufhin einmal die linke Hand der hl. Anna. Auch die Bettlerfiguren des Elisabethenreliefs bestätigen diese Beobachtungen: die unten halbrund geführten, von der Schulter parallel herabhängenden Falten, wie sie sich am Ärmel des rechten Bettlers bilden, kehren übereinstimmend am rechten Arm der Maria wieder; ebenso zeigen die Köpfe von Joseph und Joachim die gleiche, über die Augenhöhlen vorspringende, an der Nasenwurzel eingesenkte Stirn und die kräftigen, unten energisch ausgebogenen Formen des Augenlides.

Auf ein Moment sei besonders aufmerksam gemacht, das außer den sonstigen Ähnlichkeiten einen zwingenden Beweis für Juppes Urheberschaft erbringen dürfte, nämlich auf die kleinen Kapitelle, wie sie sich an den schmalen Diensten zwischen den Fenstern im Innern des Schreins befinden: sie wiederholen die Grundform

des uns vom Grabe Landgraf Wilhelms her bekannten Motivs der um einen dünnen Kern gelegten eckigen, mit leicht nach außen vortretenden Kanten versehenen Ringe. Es ist, wie wir auch weiterhin sehen werden, die einzige überhaupt verwendete Kapitellform.

Trotz der Symmetrie in der Komposition des Ganzen fällt der Meister an keiner Stelle in Schematismus. Dafür ist durch die asymetrische Zusammenstellung der Mittelgruppe gesorgt. Vor allem muß man auf die feine Art achten, wie an den beiden sitzenden Marienfiguren Falte für Falte ihr Widerspiel auf der entgegengesetzten Seite findet.

Die größere Figurenreihe, die uns in solchem Altarwerk entgegentritt, ermöglicht es auch, festere Anhaltspunkte zu gewinnen für die Frage nach dem Verhältnis von Eigenhändigkeit und Werkstattarbeit. Daß Juppe zur Bewältigung der großen Anzahl von Aufträgen, die, wie wir noch sehen werden, ihm nicht nur aus Marburg oder dessen näherer Umgebung, sondern auch aus entfernter liegenden Gebieten zukamen, einer größeren Werkstatt mit mehreren Hilfskräften bedurfte, unterliegt keinem Zweifel. Ist er doch ziemlich sicher der einzige seines Fachs in Marburg gewesen, der für wichtige Aufträge in Betracht kommen konnte.

Innerhalb der einzelnen Stücke im Schrein lassen sich erhebliche Wertunterschiede feststellen. Schon auf den ersten Blick mutet die Gestalt der Magdalena fremd und merkwürdig an, besonders im Hinblick auf ihr Gegenstück Katharina. Deren feste, sichere Haltung, die geschmackvoll abgewogene Drapierung und vor allem der lieblich sinnende, gütige Ausdruck des Gesichts haben hier einer merkwürdig unsicheren schwanken Stellung, die in ihrer Ponderierung wie ein Rückfall in vergangene Zeiten wirkt, Platz gemacht; gezwungen und ungeschickt bauscht sich das Gewand, unsicher und geziert hält die Hand das Salbenbüchschen. Man vergleiche damit die graziöse und doch sichere Art, wie Katharina Buch und Schwert trägt. Am stärksten prägt sich in dem viel zu kleinen Kopfe mit der leeren Stirn, den flachen kleinen Augen, den schmalen fleischlosen Wangenflächen und dem spitzigen Mund dieser Gegensatz aus. Und dasselbe Verhältnis können wir zwischen den beiden sitzenden Marien bemerken. Der Kopf der rechten, der Maria Cleophae ähnelt in seiner stumpfen Behandlung dem der Magdalena und unterscheidet sich wesentlich von dem lieblichen Haupt der Maria Salome, bei der Haube und Schleier weicher und anschmiegender den Kopf einrahmen; weiter beachte man, wie viel geistreicher die Faltenzüge auf ihrer linken Seite spielen, wie sie breiter, malerischer geführt sind und eine weichere Lichtführung gestatten. Maria Salome blickt mit leichter Neigung des Hauptes gütig auf ihre Kinder herab, dabei sind die oberen Augenlider heruntergezogen; dem Gesellen, der die andere Maria gemacht hat, ist das Gleiche nicht gelungen: die Augen der Maria Cleophae starren ziellos nach vorn. Die spitzen Winkel der

Lippen, welche Juppe so gerne seinen Figuren gibt, erscheinen hier übertrieben und maniriert, ebenso das starke Hochziehen der Augenbrauen. Geringer ist auch bei dieser Figur der Reichtum an Faltenmotiven, die Faltenrücken sind härter und schmäler, trotz ihres energischeren Ausladens nicht so reich in der Bewegung. Sehr deutlich wird das an der Behandlung der Mantelumschläge an den äußersten Enden der Bank oder an der Art, wie die Bücher auf ihren Knien behandelt und gefaßt sind.

Über die hohe Qualität der Mittelgruppe, besonders die der hl. Anna, über den feinen Rhythmus des Ganzen ist genug gesagt. Der Gedanke liegt nahe, daß, nachdem der Entwurf des Ganzen von Meister Ludwig fertiggestellt war, von ihm selbst zunächst die Hauptgruppe, die Maria Salome und die hl. Katharina ausgeführt, dann von einem Gesellen — und zwar jedesmal von demselben, wie der Vergleich lehrt — nach dem Entwurf und diesen Mustern die beiden anderen Figuren gearbeitet wurden. So erklären sich auch am leichtesten die etwas auffallenden Unterschiede in den Maßen der seitlichen Standfiguren. Auch in den Köpfen von Joseph und Joachim können wir diese Divergenzen finden: im Gegensatz zu dem groß aufgefaßten Josephskopf wirkt die Joachimsbüste nicht allein durch ihre tatsächlich geringeren Maße kleiner, sondern durch ihre ganze künstlerische Auffassung. Die Behandlung ist hier flach und weniger charakteristisch, der Bart schematisch durch primitive Längsrillen gegeben. Ebenso gehören auch sicher die Kinder unter der Maria Cleophae der Gesellenhand an, während der frische kleine Johannes auf der anderen Seite ein Meisterstück lebendiger und feiner Auffassung des Kindes ist. Zum Kopf des Josef ist noch zu bemerken, daß gerade er im Gegensatz zu einer anderen, sonst so häufigen Auffassung in seiner technischen Durchbildung sowohl wie in seinem geistigen Gehalt große Bedeutung zeigt. Mit offensichtlicher Liebe ist er vom Künstler gearbeitet, ein durch das Leben und harte Arbeit ausgemeißeltes, trotz des Alters feuriges und energisches Gesicht. Eine ähnliche Auffassung der Josephsfigur hat Back [1]) für das mittel- und niederrheinische Gebiet festgestellt; sie scheint überhaupt dem ernsteren Norden geläufiger gewesen zu sein wie die andere, weniger respektvolle, die vorzüglich den Süden charakterisiert.

Wir hatten oben schon angedeutet, daß die Herkunft des von Juppe vertretenen Typus des Sippenbildes nicht in Süddeutschland zu suchen sei, ebensowenig wie in Mitteldeutschland. Durchaus andersartig ist ein Typus, wie er etwa in dem Sippenaltar in der Gmünder Heiligkreuzkirche vertreten ist: Auch hier verlassen die beiden anderen Marien nicht die speziell den schwäbischen Arbeiten eigentümliche starre Assistenz. Und von der sonst üblichen süddeutschen Auffassung, wie sie, um aufs geratewohl einige Beispiele zu nennen, in den Sippenbildern eines Bernhard Strigel in Nürnberg, oder des Martin Schaffner im

[1]) Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910 S. 69.

Münster zu Ulm zum Ausdruck kommt, entfernt sich Juppe noch stärker. Überhaupt wird ja in der süddeutschen Kunst mit Ausnahme der schwäbischen der familiäre Charakter der Sippe betont, weniger das Repräsentative. Es werden da die einzelnen Personen, besonders aber die Männer, viel stärker unter einander in Beziehung gesetzt, sie sprechen lebhaft miteinander, tuen Handreichungen, das Ganze ist intimer, mit gemütvolleren Zügen durchtränkt. So sitzt auf dem Berliner Relief (Kat. Nr. 113) Joseph mit dem Rücken halb dem Beschauer zugekehrt auf einem Klappstuhl vor Maria, bemüht, ihr das Kind zuzureichen, und ein ähnlicher Vorgang spielt sich dann noch einmal auf der Seite des Kindes ab. Juppes Auffassung weist nach Norden, sie findet ihre engeren Verwandten in den Niederlanden und am Niederrhein, in den Ostseeländern. Die heilige Sippe war ja überhaupt ein besonderes Lieblingsmotiv des Nordens, und Münzenberger macht in diesem Sinne auf ihr besonders häufiges Auftreten in der Lübecker Plastik aufmerksam. Grade in den Lübecker Sippenbildern finden wir eine in den Grundzügen verwandte Anordnung, die allerdings dort in ihrer Ausgestaltung mit der erhöhten Annenfigur und den hinter der Bank nebeneinander gereihten Männern zu einem lokal bestimmten Typus wird. Von hier aus hat sie sich in dem ganzen baltischen Küstengebiet verbreitet. Das Berliner Museum bewahrt ein solches aus Rosted in Dänemark stammendes Relief auf (Kat. Nr. 306). In überraschend ähnlicher Weise wie bei Juppe findet sich die heilige Sippe auf dem mit 1509 datierten Bilde des Quinten Massys im Brüsseler Museum, nur daß Juppe aus Raummangel die Mariengatten weggelassen hat, dafür treten als seitliche Abschlußfiguren Katharina und Magdalena ein. Im Gegensatz dazu unterscheiden sich gerade die plastischen Darstellungen dieses Themas in den Niederlanden von der unsrigen durch ihre reichere Ausstattung, ihre stärkere szenische Belebtheit und dem lebhafteren Agieren der Personen, sowie in der größeren Breite der Erzählung.

Ein belebendes Motiv bringt Juppe ganz allein. Er gibt die Maria nicht thronend, sondern läßt sie seitlich gewendet auf die hl. Anna zugehen, um dem Kinde die Brust zu reichen. Diese reizvolle Anordnung ist mir sonst an einem Sippenaltar nicht aufgefallen, und überhaupt selten, auch bei einfachen Darstellungen der Anna selbdritt; in wenigen Fällen kommt sie in Westfalen vor, und in ganz ähnlicher Weise findet sie sich an einer Darstellung gleicher Art im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Doch wird auf diese Frage noch näher zurückzukommen sein im weiteren Verlauf der Untersuchung. Hier mag es genügen, einige Hinweise auf die landschaftlichen Zusammenhänge für Juppes Art gegeben zu haben.

II. Der Johannesaltar.

Der zweite, im folgenden Jahre fertig gestellte Altar mit der Johanneslegende ist vom Schnitzer und Maler zugleich datiert. Im Schrein findet sich die

Zahl 1512 an einer hallenartigen Architektur in der rechten oberen Ecke, deren Inneres einst des Herodes Gastmahl barg, in der Mitte unterbrochen durch ein Wappen, quadrierter Schild mit Helm, dessen Kleinod allerdings verloren gegangen ist. Aus seinem nochmaligen Vorkommen in einem Glasfenster des rechten Flügels, dort schwarz und silber quadriert in Verbindung mit dem Deutschordensschild und einem Helm mit zwei Adlerflügeln, auf dem einmal silberne Herzchen auf schwarzem Flügel, das andere Mal schwarze Herzchen auf silbernem Flügel sich finden, ist auf den Deutschordensherrn Eberhard Rode zu schließen, dessen uns bekannte Vermögensverhältnisse ihn durchaus zu derartigen umfangreichen Stiftungen berechtigten [1]).

Der Schrein enthält die drei Hauptszenen des Johanneslebens, in der Mitte die Taufe Christi, links die Predigt in der Wüste und rechts die Enthauptung. Die Flügelmalereien wiederholen die Legende in breiterer Ausspinnung; im linken Innenflügel Geburt sowie die Vorbereitung zur Beschneidung, im Hintergrund die Verkündigung an Zacharias und die Begegnung von Elisabeth und Maria, im rechten die Schändung des Grabdenkmals und der Gebeine des Heiligen zu Sebaste und ihre weiteren Schicksale, sowie das Leiden der Salome. Die Außenseite der Flügel zeigt noch einmal die Szenen von Predigt, Taufe und Tod in einer, der Malerei naturgemäß näher liegenden reicheren Ausstattung, besonders ist der Szene des Gastmahls, — auf dem Schrein nur recht nebensächlich behandelt und in ganz kleinem Maßstab in die rechte obere Ecke gedrängt, — ein breiterer Platz eingeräumt [2]). Während die Innenseite der Flügel, einige größere Risse abgerechnet, wenigstens noch als relativ gut erhalten zu bezeichnen ist, so daß man noch eine deutliche Anschauung hat, ist die Außenseite einer Zerstörung anheimgefallen, die von ihrer einstigen Wirkung nur noch ahnen läßt. Die sehr verblaßte Farbe ist in großen Stücken abgeblättert, der Leinwandbezug der Tafeln tritt frei zutage; das, was man noch sehen kann, besonders ganz links die Johannespredigt, läßt uns diese Zerstörung aufs tiefste bedauern. Im Gegensatz dazu ist die Erhaltung des Schreins, der wie die anderen mit Ausnahme des jüngst restaurierten Katharinenaltars seine alte Polychromie noch bewahrt hat, eine relativ gute, jedenfalls ist er unbedingt der am besten erhaltene in der ganzen Altargruppe, abgesprungene Stellen im landschaftlichen Hintergrund, einige Risse

[1]) Vgl. Küch, Hessenkunst 1911 S. 13.

[2]) Hier wie beim Katharinenaltar hat sich der Maler eine genaue Datierung mehrfach angelegen sein lassen. Die Jahreszahl A. 1512 findet sich an dem Kaminsturz ganz links auf dem linken Innenflügel, ebenso auf dem entsprechenden Bild der anderen Seite und zwar auf dem Gewande des mitten im Bilde stehenden reich gekleideten Mannes unterhalb seines krummen Säbels. Auf dem linken Außenflügel zeigt in der Gruppe der Predigt des Johannes das Gewand des Turbanträgers zwei breite, schräg nach unten gerichtete Querstreifen; auf dem unteren ist zu lesen A° $\overline{\text{DNI}}$ † M° V°····; der obere trägt noch einmal die Jahreszahl 1512, allerdings ist dort der Rücken der 2 von einer Gewandfalte halb überdeckt.

und kleinere Beschädigungen abgerechnet. Von den Figuren fehlt dem Prediger Johannes der rechte, dem Täufer beide Unterarme, dem Engel, der Christus das Gewand reicht, beide Flügel[1]), dem Henker das Schwert, dessen Griff noch vorhanden, und einem Zuschauer eine Hand, ebenso die Hälfte von Christi Lendentuch.

Die drei Gruppen im Schrein sind sehr geschickt ineinandergearbeitet. An die Predigt schließt sich sofort die Taufe Christi an. Die Mittelgruppe ist infolgedessen auch inhaltlich stärker mit der linken als mit der rechten Gruppe verbunden. Nach links strömt der Bach, in dem die Taufe vor sich geht, und links steht gleich der Engel, der Christus das Gewand hält. Mitten im strömenden Wasser steht dieser mit betend erhobenen Händen vor Johannes, der vom anderen Ufer aus die Taufe vollzieht. Durch die schräge Linie seines linken, auf der Erde ruhenden nackten Unterschenkels und das rechte, aufgestützte Bein wird die lineare Verbindung dieses erhöhten Mittelbildes mit der rechten Gruppe wiederhergestellt. Die ganze Komposition ist auch hier wieder wie beim Katharinenaltar entsprechend dem oberen flachbogigen Abschluß des Schreins in einem Kreissegment zusammengehalten, dessen höchster Punkt der taufende Johannes, der Namensheilige des Altars ist, und dessen Enden durch die in der Bewegungsrichtung einanderzugekehrten leicht gebeugten Abschlußfiguren des Predigers und des Henkers gebildet werden. Und zwar ist diese Krümmung stärker wie die des oberen Bogenabschlusses, so daß schon damit kompositionell eine Betonung des Figürlichen bewirkt wird, was umso notwendiger ist, als die Figuren zum Teil tief in der Landschaft stehen. Nach der Mitte des Bildes zu schließt jede Gruppe eine Sperrfigur ab, in ruhiger und aufrechter, zuschauender Haltung, jedesmal mit unter dem Mantel zusammengelegten Händen. Diese scheinbare Zufälligkeit ist sehr wichtig für die Erkenntnis des ausgezeichneten kompositorischen Talentes, das in Juppe steckt. Die Gleichartigkeit solcher Motive an derartigen Stellen mitten im Bilde gibt dem Ganzen einige ruhige Angelpunkte, einen inneren Halt. Und durch die in der Ebene verschiedene Stellung der Personen, der Bewegungs- und Landschaftsmotive, sowie die kleinen Unregelmäßigkeiten bleibt die Lebendigkeit des Gesamteindrucks gewahrt, so erkennbar auch das der Komposition zu Grunde liegende Schema ist.

Innerhalb der einzelnen Gruppen nun erstrebt der Meister wieder eine klare Komposition, eine ruhige Übersichtlichkeit. Johannes, die Stimme des Predigers in der Wüste, ist ohne besondere Hervorhebung etwa durch Erhöhung des Standpunktes oder der Maße von der Gruppe seiner Zuhörer durch den Baumstamm geschickt abgerückt. Und diese kleine Gruppe selbst ist ein Meisterstück der Komposition in ihrer klaren Übersichtlichkeit, der Einfachheit ihres Aufbaues und der Beschränkung der Personenzahl. Die dem Prediger im Vordergrunde am nächsten

[1]) Die Ansatzstellen dieser Flügel auf den Schultern im Rücken dieser Figur sind noch vorhanden.

weilenden Hörer, zwei Frauen in den turbanartigen Hauben der damaligen Mode, sitzen auf einem Baumklotz wie zufällig nieder, sodaß alle Figuren der Gruppe in dem Maße ihrer Aufmerksamkeit deutlich werden, während zugleich die ganz rechts stehende Figur wieder mit ihrer graden Rückenlinie als Sperrfigur dient, indem sie, den Kreis schließend, auf die gleiche Horizontale mit der Hauptfigur gebracht ist. Überall ist der geistige Konnex mit dem redenden Johannes hergestellt, und zwar so, daß sich durch Ausdruck, durch die Richtung der Augenachsen der einzelnen Figuren ganz bestimmte innere Zusammenhänge ergeben.

Bei der rechten Gruppe, der Enthauptung des Täufers, ein ähnliches Kompositionsprinzip: wieder ein im Aufbau nach vorn geöffneter Halbkreis, in dessen Mitte am Boden die enthauptete Gestalt des Täufers liegt, teilweise überschnitten von dem vorgesetzten rechten Bein des Henkers. Den Mittelpunkt bildet das abgeschlagene Haupt auf der Schüssel. Der Zusammenschluß der Gruppe nach vorn wird durch die einander begegnenden Arme des Henkers und der Salome vermittelt.

Auffällig genug ist die Ähnlichkeit dieser Gruppe in der Komposition, ja selbst in einzelnen Bewegungsmotiven mit der entsprechenden Szene auf dem linken Seitenflügel des 1479 entstandenen Memlingschen Johannesaltars im Brügger Johanneshospital, nur daß sich hier die Handlung im Gegensinn abspielt. Fast genau entspricht die Haltung des Henkers, die Stellung der Beine, die Drehung des Rückens und die seitliche Wendung des Hauptes der Salome, zu der er das Johanneshaupt an den Haaren mit ausgestrecktem Arm hinüberreicht; ebenso die Salome selbst in ihrer reichen burgundischen Gewandung, graziös den weißgeborderten Rock aufnehmend; im Hintergrunde links die zwei Zuschauer, die ihre Köpfe einander zuneigen. Allerdings schließt dann bei Memling noch ein Dritter in der Kleidung eines Leibtrabanten etwa die ganz ähnlich im Kreise angeordnete Komposition, in deren Mitte ebenso wie hier, zwischen den Beinen des Henkers hindurch sichtbar, der Körper des Täufers liegt.

Diese Kreiskomposition nimmt ja überhaupt von Memling ihren Ausgang und bedeutet in der niederländischen Kunst einen ersten wichtigen Schritt über die Bouts usw. hinaus in die linearperspektivische Erschließung des Raums. Damit war dieses Kompositionsprinzip ein Gemeingut der Zeit geworden; seine häufige Verwendung bei unserem Meister läßt auf eine besondere Vorliebe dafür schließen. Man könnte ja in Bezug auf das eben über die Ähnlichkeit und die Bewegungsmotive Gesagte einwenden, daß gerade bei Enthauptungsszenen, etwa beim Martyrium der hl. Katharina, der Henker als interessant bewegte Rückenfigur sehr beliebt war; aber alles, was wir nach dieser Richtung insbesondere von süddeutscher Kunst kennen, hat einen wesentlich anderen Typus. Man braucht daraufhin nur Dürers Werk durchzusehen. Eine weitere merkwürdige Analogie zu Memlings Darstellung fällt dabei in die Augen: die durchaus entsprechende An-

ordnung der Halle, in der sich das Gastmahl abspielt. Auch bei Memling befindet sie sich in der oberen Bildecke, beinahe noch über dem Henker. So ganz zufällig erscheinen diese Übereinstimmungen nicht, und in einem anderen Zusammenhang wird noch darauf zurückzukommen sein. Das Martyrium des Täufers Johannes ist allerdings in der niederländischen Kunst ein oft behandelter Stoff, und man braucht wegen der Häufigkeit solcher Darstellungen auch eine direkte Bekanntschaft Juppes mit dem Brügger Bilde nicht anzunehmen. Jedenfalls aber hat er niederländische Kunst genau gekannt und studiert, wie wir noch öfter bemerken werden.

Ein neues und für des Meisters künstlerische Art sehr charakteristisches Element tritt uns hier zum erstenmal entgegen: Das starke Hineinziehen der Landschaft in das Relief. Diese Landschaft, die die ganze Komposition zusammenhält und den gemeinsamen Hintergrund für die drei Szenen darstellt, bildet eine natürliche Belebung des leeren Raumes über den Köpfen der im Vordergrund handelnden Personen, und daraus erklärt sich auch das auffällige Hochführen fast bis zum oberen Rand des Schreins. Im allgemeinen folgt sie natürlich den oben besprochenen Kompositionsprinzipien. Ungefähr über den Trennungspunkten der Gruppen befinden sich ihre höchsten Erhebungen, und so wird die Mittelgruppe noch einmal betont. Deutlich sind die drei Szenen durch die mannigfachen, burggekrönten Bergzüge zusammengefaßt, und selbst die Wüste findet sich angedeutet durch die felsigen Klippen, durch die Grotte, die sich über dem Prediger wölbt, wie durch den abgestorbenen und seiner Äste beraubten Baumstumpf. Es hat offenbar dem Künstler sehr an einem natürlichen Eindruck gelegen, überall sind die Höhenzüge durch kleine Baumgruppen belebt und der felsige Boden ist mit einer grünen Rasendecke überzogen. Der Plastiker begibt sich in einen Wettstreit mit dem Maler. Auch durch technische Mittel müht er sich, den natürlichen Eindruck der Landschaft und besonders der weichen Grasflächen zu verstärken: Die Wiesenflächen des Hintergrundes sind durch eine Riefelung plastisch angedeutet und sodann mit ganz feiner Leinewand überzogen, auf welche die Farbe aufgetragen ist, während im Gegensatz dazu bei den Figuren die Polychromie auf dem glatten Holzgrund selbst aufsitzt. Diese Riefelung ist erreicht durch ganz kurze, eng nebeneinander gesetzte Auskerbungen des Hohlmessers und ruft eine verschiedenartige Belebung der Flächen je nach Stärke und Richtung des Einsetzens hervor. Im allgemeinen ist sie stärker in den Schattenpartien. Am häufigsten nimmt sie den Charakter eines Rautenmusters an. Durch lange, parallele Rillen ist der breite, über Felsen strömende Bach im Mittelgrund gegeben, der für die im Mittelpunkt des Bildes stehende Christusfigur, der einzigen, die völlig isoliert steht, den wirkungsvollen Rahmen abgibt. Den Christus gibt Juppe von der Seite, setzt ihn in stärkere Beziehung zu Johannes, der Maler dagegen hat sich in den Außenflügeln an das übliche Schema gehalten, Christus in der Front-

ansicht darzustellen, eine Auffassung, die ja wenigstens für das Gesicht auch gern in solchen Fällen beibehalten wurde, wo das Thema auf eine sonst seitliche Haltung hinwies, ich erinnere nur an die Darstellungen der Kreuzschleppung und Ähnliches. Wenn nun auch dadurch Christus den ideellen Mittelpunkt abgab, so bleibt doch durch seine Hinwendung zu Johannes und durch dessen am meisten von allen sonstigen Figuren erhöhten Standpunkt gleichzeitig die Beziehung auf ihn als den Namenheiligen des Altars gewahrt.

In diesem Altarschrein steht die Qualität durchweg auf einer sehr hohen Stufe, das ist gerade hier immer bemerkt und anerkannt worden; besondere Bewunderung hat stets die Gruppe der Predigt des Johannes gefunden, und sie rückt das Können des Meisters nach jeder Richtung hin ins hellste Licht. Eine Reihe von Typen aus dem Katharinenaltar erkennen wir wieder. So hat die in der Mitte sitzende Frau mit der Maria Salome vieles gemein, und ebenso der Typus der Anna mit der scharfen, fast geraden Nase und dem auf beiden Seiten etwas schräg nach unten gezogenen Mund mit den kurzen Querfalten und den breiten mageren Wangenflächen mit dem Gesicht des ganz rechts stehenden Mannes. Die Salome, deren Kopf mit seiner kahlen Stirn, dem hohen Haaransatz, mit den sehr weichen Übergängen von der Stirne zu den rund behandelten äußeren Augenpartien, der großen und weichen Wangenfläche und dem kugeligen Doppelkinn starke Verwandtschaft mit der Maria des vorgenannten Altares zeigt, wird auch äußerlich hervorgehoben durch die Pracht ihrer Kleidung als die verführerische Vierfürstentochter. Während bei der anderen Frau das Haar, der Sitte gemäß, unter Haube und Kopftuch verschwindet, windet sich bei ihr unter der rautenförmig gemusterten, goldgewirkten, in ihrer Form mehr mützenartigen Haube noch einmal auf jeder Seite ein starker Zopf heraus, der sich vor das Ohr legt und so das Gesicht einrahmt. Das Gewand ist tief ausgeschnitten, die Puffärmel geschlitzt, nach unten tief herabhängend, alle Säume mit auffallend breiten edelsteinbesetzten Borten geschmückt. Diese Perlensäume hat sie ja auch mit der Wehrshäuser Madonna gemein. Das Prinzip der Parallelfaltigkeit, das wir schon als besonderes Charakteristikum für Juppes Art der Gewandbehandlung festgestellt hatten, ist hier sehr weit getrieben. So bilden sich, wenn, wie bei der rechten Sperrfigur der Predigtgruppe, ein Mantel hochgenommen und unter den Arm geklemmt wird, sogleich die langlinigen, weichen Faltenmotive, wie sie die rechte Seite der Wehrshäuser Mutter Gottes zeigt.

Auch das „Gewandüberrieselte" dieser Madonna kehrt bei einer Figur im Johannesaltar wieder, und zwar bei dem Engel, der bereit steht, Christus das Gewand zu reichen. Mit gewisser Absicht hat Juppe die Masse dieses Kleides eng an den Körper gerückt und mit den Faltungen von dessen Gewand so verschmolzen, daß er für die ganze Figur wieder zu einem geschlossenen Umriß gelangt. Das Haupt dieses Mannes zeigt auch die einzeln neben einander ge-

setzten, spiralig eingerollten Locken, wie sie an den Seiten des Köpfchens vom Kinde der Wehrshäuser Madonna noch erhalten sind. Bei der Sorgfalt, mit der jede Einzelheit der Kleidung beobachtet ist, und die sich besonders in der Behandlung der Gürtel, der Puffärmel, der Gewandsäume und vor allem der verschiedenartigen Kopfbedeckungen äußert, fühlen wir uns unwillkürlich an das erinnert, was wir bei dem Elisabethenrelief vom Rathaus beobachtet hatten.

Und noch in einem anderen Betracht wird das Elisabethenrelief für Juppes Urheberschaft entscheidend; vergleichen wir nämlich seine Nischenanlage mit der Hallenarchitektur rechts in der oberen Schreinsecke, so finden wir fast völlige Übereinstimmung: eine viereckig eingerahmte, rundbogig geöffnete Halle – hier des Wappens wegen das obere Sims höher hinaufgezogen – darin unter der Wölbung die nur durch die Pfosten getrennten, bis in die halbe Höhe des Raumes hinabreichenden Fenster. Hier also schon der Keim zu der späteren Anordnung am Relief des Rathauses.

Qualitativ genommen entsprechen eigentlich nur zwei Figuren nicht den übrigen: die zur gleichen Gruppe wie die Salome gehörende Frau, die ihre Begleiterin darstellt und der rechts von ihr stehende Mann mit Turbanbarett und Schaube. Eine gewisse Gleichgültigkeit und Mattigkeit der Ausführung, eine an den anderen Figuren gemessen ganz ungewohnte Teilnahmslosigkeit des Ausdrucks, ein größerer Schematismus scheiden diese Figuren von den übrigen, und das knochige, hochstirnige Gesicht des erwähnten Mannes mit seinen schräg gestellten Augen, der steifen Kopfhaltung läßt an die gleiche Gesellenhand denken, die uns im ersten Teile begegnet ist.

III. Der Elisabethenaltar.

Er ist der einzige Schrein, der nicht datiert ist, aber er ordnet sich zwanglos ein in die chronologische Reihenfolge durch seine stilistische Übereinstimmung mit den übrigen drei Altären; vor allem geht er eng mit dem eben besprochenen Altar Johannes des Täufers zusammen. Von der Hand des Polychromeurs befindet sich auf dem unteren Gewandsaum eines Mannes im linken Feld der Darstellung, sehr verwischt und teilweise zerstört, nur noch schwierig zu entziffern ein VE(?) .... XII ... Sollte dies wirklich noch als Rest einer an dieser Stelle vorhanden gewesenen Datierung aufzufassen sein, so würden wir ja hier einen weiteren Beleg für diese Ansicht haben. An der Zahl XII ist bei der sehr undeutlichen Erhaltung ein weiterer Strich unschwer zu ergänzen. Auf die Anbringung der Flügel werden wir wohl die Notiz der Küstereirechnung vom Jahre 1513 zu beziehen haben: item 2 s. fur zwey schlossen fur die zwo neuwen dafelln. Und es liegt ja bei der sonstigen durchlaufenden Datierung der Altäre der Gedanke sehr nahe, daß eben in jedem Jahr vertragsmäßig ein Schrein zur Ablieferung gelangte.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß sich der der Hauptheiligen der Kirche geweihte Altar einer besonderen Verehrung und Fürsorge erfreut hat. Das bestätigen auch die urkundlichen Quellen, die gerade für diesen Altar in reicherem Maße fließen.

Schon in der Dotierung durch den Pfalzgrafen Otto von Bayern (1294 Juli 8) wird ein besonderer Priester vorgesehen und demgemäß ihre Höhe auf 100 Mark bestimmt; dann stiften drei Jahre später (1297 April 1) die Eheleute Anselm von Biedenkopf und Reinhedis eine ewige Lampe, die vor dem Altare brennen soll, außerdem die Unterhaltung eines besonderen Priesters. Und in der berühmten Urkunde Kaiser Karls IV. vom 18. Mai 1357, in welcher der Prior des deutschen Hauses für sich und seine Nachfolger zum kaiserlichen Hauskaplan ernannt und mit den Insignien eines Bischofs, Mitra und Ring, bekleidet wird, finden wir ausdrücklich den Elisabethenaltar als den bestimmt, an welchem bei feierlichen Messen der Prior selbst im Schmucke dieser Insignien zelebrieren solle[1]). Außerdem mochte gerade er bei Stiftungen von Seelgeräten bevorzugt sein, so wissen wir z. B. von der Stiftung einer Seelenmesse durch Emicho von Dernbach vom 13. Nov. 1380[2]). Diese besondere Schätzung hat auch deutlich genug der Ausstattung des Altares in späterer Zeit ihren Stempel aufgedrückt[3]).

Während die Flügel innen und außen in reicher Folge die Hauptbegebenheiten aus dem Leben der hl. Elisabeth bringen, beginnt das Thema, welches dem Bildschnitzer gegeben wurde, erst mit dem Tode der Heiligen. Dann folgen die feierlichen Exequien in der Franziskuskapelle, schließlich die Erhebung der

[1]) Vgl. Wyß, III Nr. 955 . . . ut videlicet prior conventualis ibidem passet in missarum solempniis mitram deferre et cum ea divina peragere in altare beate Elizabeth principali. Dies Recht bezog sich zunächst nur auf diesen Altar. Durch eine Bulle Martins V. vom 31. August 1426 wurde dem Prior das Recht verliehen, bei allen Gelegenheiten Mitra, Ring und Stab zu tragen. Vgl. das Deutschordens-Rep. 1400—1499 im Staatsarchiv zu Marburg Nr. 149.

[2]) Vgl. den Nekrolog der Ballei Hessen des deutschen Ordens, abgedruckt bei Wyß, III Nr. 1292.

[3]) Die Anbringung einer Kreuzigung an der Wand hoch über der Nische hatte Bücking in seiner Beschreibung der Kirche (S. 20) zu der Ansicht gebracht, daß es sich bei diesem Altar auch möglicherweise um einen Kreuzaltar handeln könne; aber das Fehlen einer Weiheurkunde, das er als Grund anführt, besagt schon deshalb gar nichts, weil der Altar unter seinem jetzigen Namen schon sehr früh erwähnt wird und ein Kreuzaltar bereits vorhanden war; außerdem wäre ein solcher an dieser Stelle ganz sinnlos. Der Kruzifix allein ist aus Holz geschnitzt, ein gutes, aber nicht über dem Durchschnitt stehendes Werk aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Maria und Johannes, ebenso wie die Schächer, waren auf die Wand gemalt, beides, besonders die Malerei, durch Restauration entwertet. Der genannte Kruzifixus befand sich früher über dem Hochaltar, wohin er auf Veranlassung des Pfarrers van Eß gebracht worden war. Vgl. Bücking, Unrest. Elisabethk. S. 28. Ganz oben, noch über dieser Gruppe, befand sich die alte, etwa 1467—77 errichtete Orgel auf einer noch heute vorhandenen Konsole, die nach Kolbe, Elisabethk. S. 53, 1876 von dort entfernt wurde.

Gebeine, die am 1. Mai 1236 in Gegenwart des Kaisers Friedrich II., mehrerer Bischöfe und Fürstlichkeiten mit einem glänzenden Gefolge vorgenommen wurde[1]).

Alle drei Szenen spielen in geschlossenen Räumen, ähnlich wie bei der hl. Sippe im Katharinenaltar. Daraus ergab sich die Anordnung im Schrein: drei nach hinten perspektivisch verkürzte, mit gotischen Gewölben und Fenstern versehene bühnenartige Nischen von gleicher Breite nebeneinander; die mittelste ist, der Krümmung des Stichbogens der Nische gemäß, etwas überhöht, die gewölbten, durch rautenförmig gestellte Rippen getragenen Decken im oberen Abschluß werden maskiert durch einen rundbogigen, aus zwei hölzernen Zwickeln zusammengesetzten Abschluß. Von diesen Zwickeln haben sich drei erhalten[2]), sie zeigen die Wappen der Familien von Hohenfels, von Hattenbach und von Wolmerkusen. Aus dem nach der Abbildung des Altars in Montalemberts Leben der hl. Elisabeth[3]) ersichtlichen zweimaligen Vorkommen des hohenfelsischen Wappens ist also nach Küch der uns schon bei der Stiftung des Katharinenaltars begegnende Johann von Hohenfels als Hauptdonator anzusehen.

Doch nun zu den Szenen selbst! Das Mittelfeld nimmt die Darstellung von Elisabeths Tod ein. Elisabeth in einem durch einen stufenartigen Aufsatz erhöhten, mit der Tiefe ins Bild gestelltem Bett, darüber ein gestickter fransenbesetzter Betthimmel; sie empfängt aus der Hand ihres Beichtvaters Konrad von Marburg die Sterbesakramente. Auch hier trägt sie ihre bekannte Witwentracht, Kopf- und Halstuch. Am Kopfende des Bettes steht zur Linken Konrad, dem leider jetzt der Kopf fehlt, rechts ein Kleriker; dementsprechend knien Mönche am Fußende des Bettes, einer betend, der andere in einem Buche lesend. Im rechten Mittelgrunde ringt in Jammer und Verzweiflung eine Dienerin die Hände. Auf der anderen Seite stehen zwei Männer, ein junger in lockigem Haar und ein langbärtiger alter, eine prächtige Physiognomie, in der ruhigen Haltung des Zuschauers, wie wir sie aus der Predigt des Täufers kennen[4]).

---

[1]) In der Dreizahl der gewählten Szenen schloß man sich an die ältere Wandbemalung an, nicht aber in allen Themen. Da der Schrein im Anfang dieses Jahres nach Hannover zur Restauration geschickt worden war, konnte ich die Gemälde der Rückwand sehen und photographieren. Und zwar füllte die Mitte eine sehr stark zerstörte Kreuzigung aus, während links davon das Wunder mit dem Aussätzigen, den St. Elisabeth in das Bett ihres Gemahls gelegt hatte, und der sich, als der darüber empörte Landgraf die Decke aufschlug, in den Kruzifixus verwandelt hatte, rechts das Begräbnis der Elisabeth dargestellt war. Zu der erwähnten Restauration des Schreins ist zu bemerken, daß durch rechtzeitiges Eingreifen des Konservators die Fehler der Restauration des Katharinenaltars (vgl. die betr. Anm.) glücklicherweise vermieden werden konnten.

[2]) Am Altar ist heute keiner mehr erhalten. Die Tafel zeigt noch den Zustand vom Ende des 19. Jahrhunderts. Jedoch sollen auch diese restauriert und wieder angefügt werden.

[3]) Montalembert, Sainte Élisabeth de Hongrie, Tours 1878.

[4]) Mit klugem Bedacht hat Montalembert die farbige Reproduktion gerade dieser Gruppe zum Titelbild gewählt; das Stück ist in seiner reichen farbigen Ausführung, durch seinen so

Im linken Feld sieht man auf einer ähnlich wie beim vorigen Bild mit der Schmalseite nach vorn gestellten und nach hinten perspektivisch verkürzten Bahre, über welche ein mit Fransen besetztes Tuch gebreitet, St. Elisabeth mit geschlossenen Augen und übers Kreuz gelegten Händen liegen, rechts eine Gruppe von Männern, vor der ganz dicht an der Bahre ein Priester im Bischofsornat, der Prior des Deutschordens, mit einem Buche in den Händen steht. Hinter diesen, die rechte Ecke des Hintergrundes ausfüllend, drei bartlose Männer in der Tracht von Klerikern, einer gleichfalls mit einem Buche, und im Vordergrunde ganz rechts als Abschlußfigur wieder ein bärtiger älterer Mann, dem entsprechenden im Mittelfeld ganz ähnlich in Kopftyp und Haltung[1]). Auf der linken Seite der Bahre, ziemlich weit nach vorn gerückt, steht ein tuchbelegtes Sängerpult, und darum gruppieren sich drei Kleriker, von denen der im Vordergrund ganz links wie im Gesang den Mund öffnet. Ohne Zweifel würden wir an der ihm folgenden nächsten inneren Figur dieses Motiv noch einmal finden, wenn der Kopf erhalten wäre. Ganz hinten, am äußersten Ende des Bettes, taucht noch einmal ein Kopf auf, dessen Vorderseite leider vollständig fehlt[2]). Auf dem Fußboden im Vordergrunde sind noch zwei runde Ansatzstellen von dort befestigt gewesenen Leuchtern zu sehen, ein dritter Leuchterfuß (?) daneben ist besser erhalten. Das Ganze bedeutet offenbar nicht bloß die Aufbahrung von St. Elisabeth, wie es in den

---

stark malerisch repräsentativen Charakter, nicht zum wenigsten durch die starke Vergoldung und Versilberung, von der noch zu sprechen sein wird, ganz hervorragend dazu geeignet. Die Abbildungen dieses und der beiden anderen Schreinbilder bei Montalembert gestatten wenigstens eine teilweise Rekonstruktion des Verlorenen. Erwähnt und von Küch benutzt ist schon, daß die beiden Wappenbilder in den Zwickeln der Mittelnische noch erhalten waren, bei den anderen Nischen fehlten sie allerdings schon damals. Danach haben wir uns den jetzt fehlenden Kopf des Beichtvaters Konrad als etwas fleischig, mit dem häufiger bei Juppe vorkommenden Doppelkinn zu denken, mit dem Daumen und Zeigefinger der ausgestreckten rechten Hand die Hostie darreichend, das Haupt kahl mit einem Lockenkranz. Der ihm gegenüberstehende Kleriker trug die Sterbekerze in den Händen.

[1]) Es ist auffallend, wie wenig Anteil diese Eckfiguren der einzelnen Nischen an der eigentlichen Handlung nehmen. Es mag hier eine feine Beobachtung Roosvals (Schnitzaltäre S. 13) angezogen werden, der ähnliche Erscheinungen an flämischen Altären, nämlich die vor den Hohlkehlen in den Leibungen der einzelnen Nischen stehenden, gemeinhin weniger bewegten Statuen als von den Gewohnheiten der Kirchenportale inspiriert erklärt. „Auch in ihrer Stellung haben diese Eckfiguren etwas von Portalstatuen. Sie stehen meist ganz ruhig, ohne aktiveren Teil an der Handlung zu nehmen, höchstens gestikulieren sie mit den Armen.“ Es scheinen auch bei Juppe ähnliche Reminiszenzen vorzuliegen, wenngleich die tiefen, jede einzelne Nische einrahmenden Hohlkehlen bei ihm fehlen. Auf die Gründe dieses Fehlens der Hohlkehlen werden wir in dem Kapitel über Calcar näher eingehen.

[2]) Nach der Abbildung Montalemberts a. a. O. S. 155 Fig. 10 war der zweite Mann von links bartlos, mit lockigem, auf Stirn und Nacken fallendem Haar, leicht nach vorn geneigt; der andere fehlende Kopf blickte nach vorn, en face, und zeigte dichtes, leicht gewelltes Haar, ebenfalls bartlos.

meisten Kirchenbeschreibungen zu lesen steht, sondern vielmehr den Moment der feierlichen Exequien vor der Beerdigung, wie der zelebrierende Priester und die singenden Kleriker beweisen. Montalembert nennt es denn auch ganz richtig das Begräbnis der Heiligen[1]).

In einem im Gegensinn genau entsprechenden Raum endlich spielt sich die dritte Szene auf der anderen Seite ab, die feierliche Erhebung der Gebeine der Heiligen. Auch hier eine Komposition der Art, wie wir sie schon vom Johannesaltar kennen. Die Personen sind ungefähr im Halbkreis geordnet, rechts und links zwei ganz nach vorn gesetzte und kräftig betonte Abschlußfiguren, mit dem Rücken dem Bildrand zugekehrt. Innerhalb dieser Einrahmung spielt sich das Hauptmoment der Szene ab: ein Bischof neigt sich kniend mit erhobenen Armen über die geöffnete, schräg von links in den Vordergrund hineinragende Gruft der Heiligen, darin die teilweise von Tüchern umwundenen Gebeine liegen; ein anderer Bischof, ganz in Vorderansicht, scheint diese mit erhobenen Armen zu segnen, und ganz links schließt die Gruppe der kirchlichen und weltlichen Würdenträger die Figur Kaiser Friedrichs selbst ab, in pelzverbrämtem Gewand, mit der Krone auf dem Haupte. Die Deutung Kolbes (Elisabethk. S. 34), der in den dargestellten geistlichen Personen neben dem Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein den Trierer Erzbischof Theodorich sowie den Bischof Konrad von Hildesheim aus dem hessischen Hause Reifenberg, der nach dem Hess. Urk.-B. I. Nr. 36 am 1. Oktober 1233 von Gregor IX. zum Schirmherrn des Franziskushospitals ernannt wurde, erblicken will, ist insofern bis auf den Mainzer Erzbischof, den wir in dem knienden Bischof sehen dürfen, unzutreffend und gekünstelt, als man ebensogut den Prior des deutschen Hauses in dem zweiten erblicken könnte, und die dritte in Betracht kommende Figur gar kein Bischof ist, sondern Diakonentracht trägt[2]).

---

[1]) Auch in der jüngsten, von ikonographischen Gesichtspunkten ausgehenden Beschreibung des Altars durch F. Schmoll, Zur Ikonographie der hl. Elisabeth, Gießener Diss. 1914, wird S. 23 diese Szene nur so beschrieben: „Auf dem Felde rechts ist die Verstorbene auf dem Totenbette dargestellt. Eine Anzahl von Personen umgibt sie betend."

[2]) Leider beschäftigt sich auch Schmoll a. a. O. gar nicht mit der Deutung dieser Personen. Wenn wir auf die Quellen, die Juppe vorgelegen haben könnten, zurückgehen, so käme doch wohl an erster Stelle die „Düringische Chronik" des Johannes Rothe in Betracht, die mit ihrem starken Sagenschatz ein weit verbreitetes Volksbuch des Mittelalters war, und diese Sagen in der damals gangbarsten Form aufgezeichnet hat. (Vgl. darüber Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter Bd. II, Berlin 1877, S. 106.) Johannes Rothe nennt (S. 385 Kap. 468 der Ausgabe R. v. Liliencrons, Thüringische Geschichtsquellen Bd. III, Jena 1859) eine ganze Reihe von Bischöfen, außer dem von Mainz die von Bamberg, Speyer, Worms, Paderborn, Halberstadt, Hildesheim, Neuenburg, Merseburg, Bremen. Es wäre aber verfehlt, von diesen irgend einen mit den Dargestellten identifizieren zu wollen; als sicher darf nur gelten, daß der vorderste mit dem reichverzierten Pluviale (Preßmuster im Goldgrund) als Erzbischof Siegfried III. von Mainz anzusehen ist, zu dessen Diözese ja Marburg gehörte, und dem die Hauptrolle bei dieser Erhebung zufiel. (Vgl. A. Huyskens, Quellenstudien zur Gesch. d. hl. Elisabeth, Marburg

Die rechte, dem Kaiser entsprechende Abschlußfigur fehlt heute, sie war mit drei Dübeln am Reliefgrund befestigt. Da sie schon zu Montalemberts Zeiten fehlte, wie seine Abbildung erweist, ist es nicht mehr möglich, sie zu bestimmen. Wenngleich nun der Prior des deutschen Ordens in Marburg erst 111 Jahre später durch Karl IV. das Recht erhielt, die bischöfliche Mitra zu tragen, so kommt dieses historische Bedenken für Juppes Arbeit nicht in Betracht, da ihm als Kind seiner Zeit sehr ferne lag, historische Untersuchungen anzustellen, und er den Prior nur in diesem Ornate zu sehen gewohnt war. Den Hintergrund füllen auch hier Zuschauer aus, männliche und weibliche, von denen leider dem einen ebenso wie dem rechts stehenden Diakon der Kopf fehlt. Er war bartlos mit Tonsur und vollem Lockenkranz. Leider läßt die Tatsache, daß wegen der Kleinheit der Reproduktion bei Montalembert der Zeichner offenbar einige der Köpfe des Hintergrundes fälschlich als Frauen angibt, für den anderen heute fehlenden Kopf ein sicheres Urteil nicht mehr zu. Ebenso unsicher ist danach das Urteil über die Funktion der heute fast sämtlich fehlenden Hände der Gruppe des Vordergrundes. So können wir nicht mehr entscheiden, ob die Bischöfe sich nur segnend über die offene Grube neigten, oder bemüht waren, mit irgend welchen Instrumenten die Gebeine herauszunehmen. Die allzukleine Abbildung bei Montalembert läßt beinahe das zweite vermuten. Bei dem mittleren Bischof ist die nach vorn ausgestreckte Hand wie im Greifen zusammengeschlossen, bei dem vorderen scheinen die Finger der rechten Hand gekrümmt, der Daumen nach oben gestreckt und die Hand des Kaisers weist mit ausgestrecktem Finger ins Bild hinein. Es ist leicht möglich, daß er in seinen ausgestreckten Händen eine Krone gehalten hat, in Erinnerung daran, daß er ja damals tatsächlich die berühmt gewordene Elisabethenkrone gestiftet hatte, die noch zu Juppes Zeiten eine Hauptzierde des reichen Kirchenschatzes von St. Elisabeth bildete[1]).

Bisher ist in der Literatur nicht hervorgehoben worden, daß der Elisabethenaltar, was Feinheit und Reichtum der Arbeit im Schrein und die Güte der Flügelmalereien angeht, unbedingt die erste Stelle unter den vier Nischenaltären einnehmen muß, daß er darin noch über den viel gerühmten und besser erhaltenen Johannesaltar hinausgeht.

1908, S. 79 ff.) Über Joh. Rothe († 1434) vgl. Beitr. zur Gesch. der klösterlichen Niederlassungen Eisenachs im Mittelalter von Jos. Kremer i. d. Quellen u. Abhandlungen zur Gesch. der Abtei und Diözese Fulda, her. von Gr. Richter.

[1]) Vgl. dazu die Stelle aus Rothes Chronik S. 386 Kap. 468: Do grub man die heilige frawe uss der erden. Do gyngk der keisser gekronet mit eyner gulden krone mit seynen korfursten umbe ir grab unde die bischoufe unde epte yn yren infeln unde kronen gesmucket ...... Do die herren diss vornomen, do griffen die bischoufe selber zu unde lassen das gebeyne uss dem grabe zu sampne unde legeten das yn eyne blien laden mit grossen eren unde brachten das an die stat yn die capellen.....,

Um das Verhältnis zwischen Figurengröße und Raum noch mehr auszugleichen, hat Juppe jede Szene auf einen sockelartigen Untersatz mit durchbrochenem Maßwerk gestellt. Die Mittelgruppe ruht auf einem ihrer größeren Höhe entsprechendem höheren. Bei der sonstigen Sparsamkeit Juppes in solchen rein ornamentalen Motiven fällt dies hier doppelt auf, und erhöht in Verbindung mit der in diesem Schrein besonders reichen Polychromie und Feinheit der Arbeit den offenbar beabsichtigten sehr reichen Eindruck.

Diese Polychromie ist mit großer Liebe behandelt. Neben der sorgfältigen, sehr solide ausgeführten und durchgängig angewandten Vergoldung findet sich hier in starkem Maße eine Versilberung der Gewänder, besonders für die Innenseiten[1]). Die Bemalung der Gesichter und der wenigen nicht vergoldeten Kleidungsstücke, ebenso wie die des Hintergrundes, verschwindet vor dem überreichen Eindruck des edlen Metalls. Besonders glänzend ist das Pluviale des knienden Bischofs behandelt, an dem der Goldgrund mit feinen eingepreßten Ornamenten bedeckt ist. Dies hat zur Folge, daß durch das glänzende Metall die Faltenzüge in diesem Altar etwas Hartes bekommen haben, das bis zu einem gewissen Grad aus dem Rahmen des sonst bei Juppe Gewohnten hinausfällt. Die Tatsache, daß hier Versilberung angewandt ist und zwar in so starkem Maße, sei besonders betont und festgestellt; wenn sie auch häufiger vorkommt, als man früher angenommen hat – es sei nur an ihre starke Verwendung in der Kölner Holzplastik erinnert – so ist sie doch ein Moment, das immer beachtet werden muß; hier in unserem Falle ist die Erklärung durch die absichtlich reichere und sorgfältigere Ausstattung des Altars der Lieblingsheiligen nicht schwer. Aber nicht nur bei diesem Altar, sondern auch bei den anderen, soweit sie in ihrer alten Polychromie erhalten sind, muß man immer wieder die trotz des Alters und der teilweisen Zerstörung recht gute Erhaltung der Polychromie bewundern, die das technische Können und die solide Arbeit Johanns von der Leyten in das beste Licht rückt. Daß sich auch hier, wenn wir die Komposition als Ganzes ins Auge fassen, ähnliche Prinzipien finden lassen, wie auf den eben besprochenen Altären, ist zu erwarten. Das Zusammenfassen des Ganzen, das Konzentrieren auf die sterbende Heilige in ihrem hohen Bett, unterstützt durch die auf den Beschauer zuströmenden Falten desselben, geschieht hier noch unaufdringlicher, weniger in die Augen springend. Auch das ganz leichte, fast unmerkliche Heben der Mittelgruppe gehört dahin.

---

[1]) Die Versilberung findet sich an folgenden Stellen: linke Szene: die Chorröcke der drei Diakonen links, das Unterkleid des Priors, der Mantel des Mannes ganz rechts. Mittelnische: Mantel des alten Mannes links, Rock des auf ihn folgenden Diakonen, und mit einer weiten Goldborte der Rock Konrads von Marburg. Rechte Szene: Untergewand und Ärmel des vorderen Bischofs, unterster Rock des mittleren Bischofs, und die Mäntel eines Mannes und einer Frau im Hintergrunde.

An die erste Stelle aber von allen vier Altären hebt den der hl. Elisabeth neben den eben angeführten Dingen die bildhauerische Durchbildung der einzelnen Figur, der Reichtum an interessanten Typen und darin ist er sogar dem Johannesaltar überlegen. Auf die beiden prächtigen, vollbärtigen Greisenköpfe, die mit dem Rücken einander zugekehrt, die Abschlußfiguren der linken Nische gegen die mittlere bilden, ist schon hingewiesen worden. Gemeinsam ist fast allen Personen der scharfe Schnitt des Gesichts, die hohe Stirn, die stark betonten Backenknochen und die Kinnpartien, auch die sehr scharf geschnittenen Augen, die meistens eine starke Krümmung des unteren Augenlides zeigen. Der Meister wagt sich sogar, wie wir bei der Beschreibung der linken Nische gesehen haben, an den Ausdruck des Singens, für einen mittelalterlichen Plastiker trotz Jan van Eycks singenden Engeln ohne Zweifel etwas Auffallendes. Charakteristisch für Juppes Auffassung sind neben der Figur des Kaisers besonders die bartlosen Gesichter der beiden Bischöfe; Ernst und Energie spricht aus dem des mittleren, das verrät das breite, viereckige Gesicht, die schmalen, zusammengekniffenen Lippen, die scharfen Falten neben Lippe und Nase. Überhaupt bilden die Nasen mit eine der Haupteigentümlichkeiten Juppes: sie springen fast immer ziemlich weit aus dem Gesicht heraus mit einem scharfen Rücken. Nirgends eine Wiederholung von Typen, jeder Kopf eine Individualität für sich. Alles das weist darauf hin, daß im Gegensatz zu dem Johannesaltar, an dem wir ja deutlich noch eine fremde Hand beteiligt sahen, dieser, wenn nicht überall eigenhändig, so doch unter des Meisters unmittelbarster und persönlichster Beteiligung und Aufsicht entstanden ist. Wir werden wohl annehmen müssen, daß ihm bei der Bestellung dieser Altar als Hauptstück besonders ans Herz gelegt worden war; mag sein, daß auch der Stolz darüber mit hineinspielte, berufen zu sein zur Herstellung des Hauptaltars der Heiligen, die der Kirche den Namen gegeben und für Marburg Ehre und Ruhm in alle Lande gebracht hatte.

Es erscheint nach dem, was wir am Katharinen- und Johannesaltar gesehen hatten, überflüssig, hier noch einmal alle die Züge aufzuzählen, welche die Figuren des Elisabethenaltars stilistisch mit den übrigen Arbeiten verbinden. Vor allem findet sich auch hier wieder die für Juppe charakteristische Kapitellform, allerdings insofern vereinfacht, als statt der sonst üblichen drei nur zwei Ringe um den Schaft gelegt sind. Solche Kapitelle besaßen auch die seitlich von den Nischen angebracht gewesenen Dienste, welche die Zwickelbretter stützten, wie in der Abbildung noch aus dem Rest ganz rechts zu ersehen ist. Und weiter erinnert im architektonischen Aufbau an das Grabmal Wilhelms neben der rundbogigen Arkadenführung auch die Art, wie die kleinen Wappen auf die Zwickel geheftet sind.

Das Leben der heiligen Elisabeth zeigt so viele und mannigfache Züge, eine so reiche Zahl von Episoden jeder Art, daß kaum eine Verlegenheit für die

nötige Zahl von Themen bei einer Schreindarstellung entstehen konnte. Aber das ist allein für die Flügelmalereien ausgenutzt worden. Das Thema des Corpus beschäftigt sich überhaupt nur mit dem Sterben und Tod der Elisabeth, und seine Wahl durch die Auftraggeber könnte vielleicht unter den gleichen Gesichtspunkten zu betrachten sein wie die Leichnamsdarstellung auf dem Grabmal Wilhelms. Ob allerdings dabei die Wünsche der Auftraggeber eine Rolle spielten, oder ob bestimmte künstlerische Inspirationen des Meisters in Frage kamen, die ihn dazu brachten, zweimal Szenen darzustellen, in welchen das für eine plastische Darstellung spröde Motiv des Bettes und der Bahre zu verwenden war, darüber wird in dem Kapitel über Calcar noch zu reden sein. Es soll im Laufe der Untersuchung einen wichtigen Fingerzeig für die Beurteilung der stilistischen Zusammenhänge geben.

Auch hier spricht wieder die ganze Anordnung des Reliefs gegen den farbig, vorzugsweise dunkelblau gehaltenen Raum, der zwanglos den malerischen Hintergrund gibt und die Gruppen zusammenhält, wie die klare, übersichtliche Verteilung der Figuren und die perspektivische Komposition stark für das schon früher beim Johannesaltar festgestellte malerische Empfinden, das wir in den späteren Werken noch in gesteigertem Maße bemerken.

IV. Der Georgs- und Martinsaltar.

Als Hauptdonator des jüngsten Altars dieser Gruppe hat Küch den deutschen Ordensherrn Ewald von Hattenbach († nach 1511), ehemaligen Hauskomtur von Schiffenberg, festgestellt. Er schließt die Reihe der sicher datierten Schreine in der Elisabethkirche durch die an den Flügeln angebrachte Jahreszahl 1514[1]). Es überrascht nicht, in ihm die von den anderen Altären her bekannten Elemente Juppischer Komposition wieder vertreten zu sehen. In der genauen Dreiteilung folgt er dem eben besprochenen Altar; das starke Hervortreten der Landschaft stimmt mit dem Johannesaltar überein, und den Chorraum, in dem sich die mittelste Szene abspielt, mit seinen gotischen Fenstern, in deren Glasmalereien die Stifterwappen erscheinen, haben wir schon beim Katharinenaltar kennen gelernt. Ebenso wie beim Elisabethenaltar rundeten wappentragende Zwickel die einzelnen Szenen oben ab. Der Weihe des Altars auf die Heiligen Georg und Martin folgend, finden wir in den beiden seitlichen Abteilungen dargestellt die Drachentötung durch St. Georg, rechts die Mantelteilung des anderen Heiligen; dazu tritt als Mittelbild die Gregorsmesse, von der heute leider alles fehlt, was ehemals auf dem Altar in der Szene vorhanden gewesen. Das ist besonders

---

[1]) Sie findet sich auf der rechten Hälfte des linken Innenflügels, und zwar auf dem Gewand des ganz rechts stehenden Mannes an zwei schrägen breiten Bändern: ANNO DNI · 1514

deswegen bedauerlich, weil wir nicht allzuviele Beispiele von Juppes Auffassung des Christustypus haben.

Wir finden hier den gleichen Fall wie bei dem Katharinenaltar, daß gerade die Gruppe, die durch ihren Platz in der Mitte, durch größere Höhe und reichere Figurenanordnung ausgezeichnet ist, sich nicht auf den Heiligen der Altarweihe bezieht. Kunstgeschichtlich genommen verhält es sich ja mit dem Thema der Gregorsmesse ähnlich wie mit den Sippendarstellungen; sie fehlen um diese Zeit beinahe auf keinem reicheren Altar der flandrischen Schulen und ihrer besonderen Einflußgebiete in Deutschland, Westfalen, am Niederrhein; die Denkmälerinventare jeder dieser Provinzen geben reichlich Beispiele davon[1]). An der Wand über dem Schrein wird in Bildern, deren erkennbare Reste noch ins 15. Jahrhundert hineingehören, der Kreis der Heiligen erweitert: In der Mitte noch einmal die Gregorsmesse, links einzeln nebeneinander St. Andreas, St. Hieronimus, rechts St. Antonius Eremita, Barbara und Bartholomeus. Auch die geschlossenen Außenflügel halten sich nicht streng an die Titelheiligen der Altarweihe: links findet man entsprechend der Darstellung im Corpus den Kampf St. Georgs mit dem Drachen, rechts dagegen taucht ein neues Thema auf: das Martyrium des hl. Sebastian. Die Innenseiten der Flügel entsprechen wieder den seitlichen Nischen, links in zwei Feldern das Martyrium St. Georgs, rechts ebenfalls in zwei Feldern Szenen aus der Legende des hl. Martin, seine Investitur zum Bischof von Tours, sein Tod und Begräbnis. Leider haben diese Bilder außer den gewöhnlichen Beschädigungen wie Kratzstellen und Abblättern der Schicht noch mehr als die Innenseiten der Flügel des Johannesaltars gelitten, indem man ihnen in früherer Zeit energisch mit Wasser, Seife und Bürste zu Leibe ging, was die Temperafarben schlecht vertragen haben[2]).

Alles das, was wir schon früher über die malerische Empfindungsweise unseres Meisters gesagt haben, trifft in besonderem Maße für die gesamte Erscheinung dieses Altars zu. Auf malerische Bildwirkung berechnet ist es, wenn er die prächtige Mittelszene mit den strahlend goldenen Gewändern der Kardinäle, Bischöfe und Kleriker, der breiten Fläche des weiß gedeckten Altartischs, die ruhigen Vertikalen des Chorraums mit seinen hohen gotischen Fenstern und der blauen, silberbesternten Wandbemalung einrahmt durch die beiden Reiterszenen, diesen zwei Landschaften mit ihren lebhaften Linien, den starken farbigen Kontrasten, darüber das Blau der Luft, das dunkle Grün der Bäume und Berge,

---

[1]) Über die Häufigkeit dieser Darstellungen vergleiche auch Münzenberger u. Beissel, Altäre S. 127.

[2]) C. Schäfer gibt Inventarium Nr. 57 einen „mutmaßlichen Maler N. W. Suavis“ an; jedoch beruht dies offenbar auf falscher Deutung von Buchstaben, die lediglich ornamentale Bedeutung zur Ausfüllung der breiten Gewandsäume haben. Es ist kein Zweifel, daß hier ebenso wie bei den übrigen Altären die Werkstatt des Hans von der Leyten in Betracht kommt.

das Gold der Baumstämme; und vor diesem Hintergrund in wirksamem Kontrast die beiden Reiterfiguren: St. Georg in goldener Rüstung, auf einem Schimmel, der sich hoch aufbäumt vor dem am Boden liegenden Drachen, auf der anderen Seite St. Martin auf ruhig ausschreitendem Falben; die helle Gestalt des vor ihm knieenden Bettlers stellt in ihrer Nacktheit den farbigen Ausgleich zu dem starken Weiß des Georgspferdes her. Man wende hier nicht ein, dies seien Dinge, die auf das Konto des Polychromeurs gesetzt werden müssen. Vielmehr liegen diese Kontraste von vornherein in der Konzeption des Ganzen, in der hellen, nur durch wenige, aber energisch modellierende Schattenlinien unterbrochenen Wirkung der Reiterfigur im Vordergrunde und der dunkleren Folie, die die vielen Tiefen und Höhlungen in Fels und Vegetation des Hintergrundes abgeben.

Betrachtet man den Aufbau des Altares, so bemerkt man wieder die frei symmetrische Anordnung, welche die Hauptszenen in einem Kreissegment zusammenschließt. Der Höhepunkt in der Mittelnische, die Christusfigur, fehlt heute, doch ist ihr Standort und ihre Größenverhältnisse aus der Nische des Retabels auf dem Altartisch, vor dem St. Gregorius kniet, leicht ersichtlich. Zwanglos schließen die der mittleren Szene zugewandten Reiter das Bild zusammen. Das Kompositionsprinzip der Gregorszene kennen wir schon aus der entsprechenden des Elisabethenaltars.

Den Eindruck der seitlichen Nischen bestimmt die Landschaft; darin schreitet der Meister noch über das im Johannesaltar Gebotene zu immer stärkerer malerischer Wirkung hinaus. Sie nimmt im Verhältnis zu den Figuren einen wesentlich größeren Raum ein, häufiger wie im Johannesaltar ist der Versuch gemacht, zu variieren. Die Rasenflächen wechseln öfter mit spitzen Felsen ab, — ein Motiv, das stark an die Basaltformationen in des Meisters hessischer Heimat anklingt — die Bäume werden größer und treten kräftiger hervor, im linken Feld links oben ist sogar versucht, aus dem Schema der Baumbehandlung, das in der Hauptsache nicht über die Gestalt von schwammartigen Bällen hinauskommt, in die wirkliche Natur zu gehen: deutlich sind vier von den sechs Bäumen als Kastanien durch die großen Blätterbündel gekennzeichnet.

In einzelnen Zügen entsprechen sich die Darstellungen auf diesen beiden Reliefs: der Kopf des Titelheiligen jedesmal ziemlich genau in der Mitte der längsten Diagonale, die Landschaften oben an den Innenseiten durch burgartige Gebäude abgeschlossen [1]), und in der Mitte des oberen Randes der Landschaft ragt über jedem Kopfe noch einmal ein Felsstück in die Luft. Interessant ist das Detail auf dem rechten Stück, wo die Reiter in dem Hohlwege verschwinden, so daß von den vordersten nur noch die behelmten Köpfe über die Felsen hin-

[1]) Hier natürlich als Städte zu deuten. Einmal die Stadt Silene in Lybien; in der großen viereckigen, jetzt leeren Öffnung des mittelsten Turmes sind die Figuren des Königs und der Königin zu ergänzen. In dem Tor der anderen Seite ist das Stadttor von Amiens zu sehen.

weg sehen; ein ebenfalls der Malerei entlehntes Motiv, wie man es auf niederländischen Bildern, etwa an Memlings Altar der sieben Freuden Mariae häufiger findet.

Wir müssen bedauern, daß uns für diesen Altar kein Montalembert zur Verfügung steht, nach dem wir die fehlenden Teile der Gregorsmesse ergänzen können. Aus dem Vorhandenen ist aber so viel zu ersehen, daß sich Juppe im allgemeinen an das Schema der flandrischen Darstellungen dieser Szene gehalten hat. Darüber wird später noch zu handeln sein. Die Beschädigungen des Schreins sind auch sonst ziemlich stark, vom hl. Georg fehlen der ganze rechte Arm mit der Lanze, Nase und Fußspitze, dem Pferd ein Teil des Zaumzeuges, Schwanz und Vorderbeine, dem Drachen Kopf und Schwanz. Nicht ganz so schlimm steht es mit dem entsprechenden Feld des heiligen Martin, hier ist im wesentlichen die Erhaltung vollständig, kleinere Beschädigungen abgerechnet.

Es werden hin und wieder Ausstellungen an der Qualität dieses Altares zu Gunsten der anderen drei gemacht; Bedenken, die sich auf Corpus und Flügel beziehen. Ohne weiteres trifft das für die Flügel zu; sie stehen tatsächlich nicht auf der Höhe der übrigen, besonders im Vergleich zu denen des Elisabethenaltars. Während die inneren Malereien trotzdem noch ganz interessante Stücke sind, nur etwas flüchtiger, summarischer im Ausdruck, fallen die sehr roh und flüchtig gemalten Außenseiten ganz aus dem Rahmen der übrigen Bilder. Auf die merkwürdige Inkonsequenz im Thema ist schon hingewiesen worden, das mag am Besteller gelegen haben und wir dürfen es dem Maler nicht zur Last legen; aber neben dem reinen Qualitätsunterschied fallen noch andere ins Auge, besonders der merkwürdig kühle, ins Bläuliche gehende Grundton, und es bedürfte noch einer genaueren Untersuchung, um vielleicht die Tätigkeit von Johanns Bruder Heinrich, der offenbar, worauf schon in der Einleitung hingewiesen, der weniger bedeutende von beiden war, für bestimmte Teile festzustellen und herauszuschälen.

Der Schrein selbst bietet auch noch Probleme. Man muß auf die Erreger des ungünstigen Urteils zurückgehen. Wir greifen wohl nicht fehl, wenn wir zunächst die Behandlung der Pferde, die wegen ihrer offensichtlichen Plumpheit und ihres Ungeschicks jedem auffallen, als eine dieser Ursachen betrachten. Sie sind nicht nach der Natur studiert. Für den merkwürdigen Löwen in der unteren Lünette des Elisabethenreliefs am Rathaus hatten wir schon eine ähnliche Beobachtung gemacht und zugleich bemerkt, daß er trotzdem als Kreatur, als lebendiges Wesen sehr gut existieren könne; jedenfalls besitzt er einen höheren Grad von innerem Leben als die Pferde. Wir konnten auch die Tatsache nachweisen, daß Juppe sehr wohl für seine Löwen hätte Studien nach der Natur machen können, wenn ihm daran gelegen gewesen wäre. Er hat es dort nicht getan, und ebensowenig hier bei den Pferden. Der am Boden liegende Drache ist aber weit besser und glaubhafter. Das gibt die Erklärung und zugleich ein Charakteristi-

kum des Meisters. Darin ist er noch ganz Gotiker. Sein Studium und sein Interesse geht **nur** auf den Menschen und zwar auf den bekleideten; wenn er auch, wie beim Bettler auf dem Martinsrelief oder beim Christus auf dem Johannesaltar Aktfiguren bringt, die nicht direkt schlecht sind, so interessiert ihn doch niemals der Akt als Problem. Ebensowenig studiert er die Landschaft in ihrer Einzelform, obwohl wir auch hier Ansätze bemerkt haben. Seine Tier- und Landschaftsbehandlung ist also unter dem **gleichen** Gesichtspunkt zu betrachten, nur daß man gemeinhin diese Landschaft als etwas für einen Plastiker dieser Zeit Selbstverständliches hinnimmt, die Tiere aber nicht. Man kann bei Riemenschneider und anderen Zeitgenossen ähnliche Beobachtungen machen. Nun aber der Drache, der Wappenlöwe! Hier kommt ein anderes Moment in Frage: die Phantasie! Wappenlöwe sowohl wie Georgsdrache sind altes Eigentum der Plastik, immer variiert und nie an eine bestimmte, der Natur selbst unmittelbar entstammende Formel gebunden. Hier ist der Meister im Kreise seines gewohnten Kunstschaffens.

Man muß sich deshalb hüten, für eine Qualitätsbeurteilung solche Momente heranzuziehen; hier können nur die Figuren selbst, Auffassung und Komposition einen Anhalt geben. Gewiß mag noch ein anderes Moment mitspielen, das in der Entwickelung liegt, die wir an den vier Altären beobachten konnten: das immer stärker werdende malerische Element, das die der Plastik gesetzten Schranken durchbrochen hat, Wirkungen und Probleme aufsucht, wie sie nur von der Malerei gelöst werden können. Die ungeheure technische Sicherheit, welche das Handwerk der damaligen Zeit kennzeichnet, drängte nach solchen Problemen. Von Flandern angefangen bis nach Süddeutschland hin können wir diese Tatsache belegen, ihre notwendige Folge ist schließlich das Auftauchen der zahlreichen direkten Übertragungen von Werken der Malerei, insbesondere aber der leichter und schneller sich verbreitenden graphischen Werke in jede Art von Reliefplastik; Brüggemanns starke Benutzung der Dürerschen kleinen Passion, wie die unzähligen Holz-, Elfenbein- und Metallplatten mit ihren Übertragungen etwa Cranach'scher oder kleinmeisterischer Motive füllen unsere Museen.

Doch kehren wir wieder zum Thema zurück! Ein Urteil über die Qualität des in der Mittelnische Dargestellten ist nicht mehr möglich, weil der obere, figürliche Teil nebst dem Gerät auf dem Altartisch fehlt. In und an dem Altaraufsatz sind noch viele Dübellöcher vorhanden, die auf die reiche Ausstattung der Szene schließen lassen. Die Figuren selbst[1]), – soweit erhalten – stehen in Typik

[1]) Wie die ganze vorhandene Ausstattung der Szene und die Dübellöcher erkennen lassen, folgt auch in Einzelheiten die Auffassung unseres Altars der flämischen Gewohnheit. Auf dem Altartisch sind die Füße der Leuchter rechts und links noch vorhanden. Schräg vor dem linken Leuchter befindliche Dübellöcher hielten das Meßbuch, die sechs an den vorderen Pfosten des Altaraufsatzes sichtbaren Dübellöcher die Leidenswerkzeuge Christi. Vgl. Münzenberger und Beissel, Altäre II, S. 23.

und Faltenstil durchaus auf der Höhe der übrigen Altäre; auch in ihnen zeigt sich der Ansatz zu weicherer, mehr flächig wirkender Behandlung. Daraufhin betrachte man besonders die beiden Kardinäle, aber auch die flüssigen Gewandlinien an den Rückenfiguren geben Beispiele genug. Das ist eine deutliche Veränderung, eine offensichtliche Entwickelung im Verhältnis zu den härteren metallischen Parallelfalten beim Elisabethenaltar. Ansätze dazu finden sich genug schon in den früheren Altären, so etwa bei dem predigenden Johannes oder der Maria Salome, noch mehr bei den Figuren des Katharinenaltars.

Würdigung.

Den eigentlichen Wert und die große Bedeutung dieser vier Nischenaltäre — noch dazu an so auffallender Stelle und von so auffallender Gleichartigkeit — hat man früh erkannt; bereits Schnaase[1]) tat ihrer in seiner Geschichte der Plastik bewundernd Erwähnung: „Einen vorzüglichen Meister, der wohl der schwäbischen Schule am nächsten verwandt erscheint, lernt man in den vier zu gleicher Zeit errichteten Altären im Querschiff der Elisabethkirche zu Marburg kennen", und weiter: „hier herrscht eine Reinheit des Gefühls, ein Adel, namentlich in den weich fließenden Gewändern, daß man wieder erkennt, wie wenig damals den deutschen Meistern bisweilen an der höchsten Vollendung fehlte". Daß K. W. Justi sogar den Versuch machte, diese Arbeiten Dürer zuzuschreiben, ist nur ein weiterer Beleg für ihre künstlerische Höhe und seine Charakteristik ist zutreffend auch ohne die Beziehung auf Dürer: „Scharfe und sichere Umrisse, richtige Zeichnung, trefflichen Faltenwurf in den Gewändern . . ., das Bedeutende in den Augen". Auch der verstorbene Bezirkskonservator Bickell, dem wir die ausgezeichneten Aufnahmen der Altäre verdanken, würdigt sie in seiner Festschrift über die Elisabethenkirche als „in ihrer Art recht bedeutende Schnitzwerke". Um so merkwürdiger berührt Bodes Urteil[2]), der „die westfälische Art bei lieblicheren Typen und zarterer Empfindung" wohl anerkennt, aber den „tüchtigen naturalistischen Sinn und die reiche und klare architektonische Anordnung" vermißt.

Diese vier Altarschreine bestimmen den jetzigen charakteristischen Eindruck des Inneren im Querschiff wesentlich mit; sie fügen sich aufs glücklichste seiner architektonischen Gestaltung ein und betonen sie. Gerade die einfache, lang-

---

[1]) Schnaase, Geschichte der Plastik, 1863, S. 538—39.

[2]) Plastik S. 212. Vgl. auch die etwas philiströse Beurteilung bei E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Leipzig 1856, S. 18: „Auch die Ausführung ist großentheils so verständig und sorgfältig, daß man geneigt sein müßte, dem unbekannten Meister eine sehr hohe Stelle anzuweisen, wenn nicht einzelne unbegreifliche Fehler in den Verhältnissen und in der Stellung der Figuren, sowie einige Mißformen . . . . . sein Verdienst um etwas schmälerten."

gestreckte, predellenartige Form und das so ausgeprägt malerisch-dekorative Element, zusammengehalten durch die große Ruhe und Sicherheit der Komposition, die in ihrer einfachen, die Bildelemente trotz des Reichtums an Einzelformen streng zusammenfassenden Weise einen beinahe architektonisch empfundenen Rhythmus hat, ist sehr glücklich eingepaßt in die großen, einfach herben Formen der wundervollen, sie umgebenden Frühgotik. Dieses feine Gefühl für die Einpassung seiner Arbeiten in einen größeren architektonischen Rahmen haben wir bei Juppe ja auch schon in sehr bestimmender Weise an dem Wappenrelief vom Rathaus kennen gelernt. Und noch in einem anderen Betracht tritt eine gleichsam innere Übereinstimmung mit einer bestimmten Eigenart der Kirchenarchitektur zu Tage: in der Beschränkung des rein ornamentalen Dekors.

Es genügt, auf die im Bedürfnis jener Zeit liegende massenhafte Produktion von Schnitzaltären hinzuweisen, deren Charakteristikum gerade die Überfülle des Dekors ist, auf die selbstgefällige Virtuosität, mit der die Bildhauer sich überbieten in Leistungen, deren Technik keine unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kennen scheint, auf die Beliebtheit von Themen, die eine Entfaltung solchen Könnens besonders begünstigten, wie die Sakramentshäuschen, der Arbor Jesse, die vielgliedrigen Schreinaufsätze der süddeutschen und der unerhörte Reichtum in den Schreinfüllungen der niederländischen Schulen, um den Mangel, das fast vollständige Fehlen solcher Elemente bei Juppe als etwas sehr charakteristisches festzustellen. Zur Belebung des oberen Zwickelabschlusses diente nur eine einfache, aus aneinandergereihten Halbkreisen bestehende Zierleiste, jetzt nicht mehr vorhanden; der Versuch, durch einen mit Maßwerk gefüllten Sockel die Schreinsszenen zu heben und dekorativ zu stützen, wird nur einmal gemacht, im Elisabethenaltar, und auch dort nur in einfachster Form; das Innere der Nischen zeigt im Gegensatz zur niederländischen Gewohnheit einfache Gewölbe und Fensterformen, diese, was sehr charakteristisch ist, in sämtlichen Altären mit dem gleichen einfachen Maßwerk: an keiner Stelle wird überhaupt nur der Versuch gemacht, zu variieren. Die einmal gefundene Form genügt. Gerade über solche Stellen haben im allgemeinen mittelalterliche Künstler mit besonderer Vorliebe ihren reichen Schatz an ornamentalen Motiven ausgegossen. Sie konnten sich nicht genug tun in der Erfindung neuer Lösungen. Hier bei Juppe nichts von alledem! Aber dafür ein Reichtum an inneren Bildelementen, die fein nach vorwiegend malerischen Gründen abgewogene Komposition, die Liebe zu landschaftlichen Hintergründen, die innere Ausgeglichenheit des Bildeindruckes. Man wende hier nicht ein, daß die äußere Simplizität der Form nur durch die Forderung der Anpassung an die Nischen hervorgerufen sei; sie findet sich auch in jedem Teil innerhalb des Schreins. Das hätte auch einen auf reichen dekorativen Schmuck bedachten Künstler nicht gehindert, seiner Laune die Zügel schießen zu lassen. Es wären ganz andere Lösungen möglich gewesen und innerhalb der Schreinsszenen selbst

hätte es vermutlich ganz in seinem Belieben gestanden. Das sind ja Dinge, die auch an den übrigen bisher besprochenen Arbeiten des Meisters zu beobachten waren; daraufhin vergleiche man einmal die merkwürdige Knappheit des ornamentalen Details bei dem Grabmal Wilhelms II. mit den Arbeiten seiner Vorgänger, man prüfe diese Frage nach an dem Relief des Rathauses. Gerade das starke Gefühl für dekorative malerische Wirkungen hat ihn vor einem Übermaß solcher Motive geschützt und das ist der Geschlossenheit seiner Komposition in jedem Falle nur zu gute gekommen.

Trefflich charakterisiert C. Justi in seinem Aufsatz über Ludwig Juppe und Johann von der Leyten diese besondere Art, und es sei mir gestattet, seine Worte hierher zu setzen: „Dieser Meister hat aus der früheren idealistischen Zeit das Gefühl für edle Einfalt, die gefällige Gruppierung und besonders für Anmut herübergerettet. Aber man hat es darum keineswegs hier mit der etwa in einer abgelegenen Landschaft konservierten Überlieferung einer vergangenen Periode zu tun. Der Stil ist rein naturalistisch; in Wahrheit und Freiheit realistischer Darstellungskraft stehen sie keinem Werke der Zeit nach. Die Köpfe sind nicht nur sehr charakteristisch, sondern individuell; die Motive der Bewegung und Handlung aus feiner Beobachtung der Natur entnommen; Gruppen, wie z. B. die bei der Predigt des Täufers, oder bei dem Tod und den Exequien der Heiligen sind dem Leben abgesehen. Der Formgeschmack geht auf das scharf Bezeichnete; die Hände z. B. mit ihrer Betonung des Skeletts in den mageren Gliedern und knochigen Gelenken sind ganz im Geschmack der flämischen Schule; die Landschaft leistet im Wetteifer mit der Malerei das Mögliche. Diese Eigenschaften bekommen nun aber ein milderndes Gegengewicht in einem Stilgefühl, das sonst dieser Zeit meistens verloren gegangen ist. Ihm verdanken diese Werke jene Leichtigkeit und Grazie in den gelegentlich sogar schwungvollen Stellungen und Bewegungen, die fließenden Motive im Falle des Gefältels, dessen Stoff zwar dicker und dessen Linien keine reinen Kurven mehr sind, wie im gotischen Stil, aber doch nur in stumpfen Winkeln und rundlichen Schwellungen gebrochen. Dahin gehört die Vorliebe für feine Formen des Körpers und des Gesichtes (schmales Oval mit nahestehenden Augen und stark ausladender Nase); ferner die glückliche Anpassung der Figuren an die Gruppe und an den gegebenen Raum, die weise Sparsamkeit in deren Zahl, endlich die größte Enthaltsamkeit in der architektonischen Umrahmung. Am besten gelingen dem Bildschnitzer ruhige oder sanft bewegte Handlungen, wie die Zuhörerschaft des Johannes, die Familiengruppen der hl. Sippen, liturgische Szenen, wo Feinheit und Natürlichkeit an dem Rhythmus und der Würde der heiligen Handlungen eine Schranke erhält.“

Dieser ruhig und sicher beobachtende, von Übertreibungen freie Naturalismus, den Justi mit Recht betont, hat eben durch seine exakte Beobachtung der Natur längst die Eigentümlichkeiten, die wir als spezifisch gotisch anzusehen geneigt sind,

aufgegeben. Ein charakteristisches Beispiel hatten wir schon in der Taufe Christi und vielleicht noch besser in der Art, wie in der Predigt des Täufers Johannes ganz an die Seite gerückt ist, gesehen; und wenn Juppe etwa eine frontale Anordnung wählt, wie im Katharinenschrein, so weiß er doch durch die überlegene Kunst der Komposition, durch den Reichtum wie die Fülle der einzelnen Bewegungsmotive und Richtungsachsen so starke innere Zusammenhänge herzustellen, daß wir nie den Eindruck eines nur repräsentablen Nebeneinander haben. Entsprechend verhält es sich mit der Ponderation der einzelnen Figuren: Die gotische S-Linie fehlt fast ganz, fest und sicher stehen die Figuren auf ihren Füßen. Kommt wirklich einmal innerhalb der Schreine das typisch gotische Standmotiv, das Stützen der ganzen Figur auf das Spielbein, vor, wie bei der Magdalena im Katharinenschrein, so kennzeichnet sich die Arbeit sogleich als unselbständig, als Gesellenwerk.

Charakteristisch ist auch der Reliefstil. Trotzdem die Figuren teilweise sogar sehr frei herausgearbeitet sind, verlassen sie niemals den Zusammenhang mit der Platte, vollständig frei gearbeitete Figuren, wie sie sich öfter in der flämischen Altarplastik finden, gibt es nicht. Auch darin zeigt sich ein feines Gefühl für die natürlichen Grenzen seiner Kunst: die Vermeidung von wirklichen Bühnenwirkungen, wie sie etwa die Krippen anstreben. Der Reliefgrund geht gewöhnlich nach oben schräg in den Schrein hinein. Die Figuren sind infolgedessen in ihren oberen Teilen stärker vom Relief gelöst, die Köpfe teilweise vollrund, was ja für die Lebendigkeit des Eindrucks wesentlich mitspricht.

Natürlich hat auch Juppe in der Art, wie er Figuren und Gewänder behandelt, ganz bestimmte, leicht herauszufindende Formen gefunden. Jedoch wird man nie Wiederholungen antreffen. Er variiert ständig. Solche Variationen zu verfolgen, ist außerordentlich reizvoll, man studiere daraufhin einmal die Frauenköpfe.

Bickell will Ludwig Juppe auch als den Urheber der zweiten Elisabethstatue, die die Kirche besitzt, und die ihren Platz jetzt im sog. Mausoleum der hl. Elisabeth hat, in Anspruch nehmen [1]). Über ihre Herkunft ist nichts Genaueres bekannt. Schon in Winkelmanns Hessischer Chronik wird sie unter den Kunstschätzen von St. Elisabeth aufgeführt (S. 220), ist also schon 1697 in der Kirche vorhanden gewesen. Während sie aber zu Winkelmanns Zeit als Bekrönung des Marienaltars diente, hatte sie, als Lange seine Restauration begann, ihren Platz bereits im Mausoleum [2]). Ihrem Stil nach ist die Figur älter wie alle bisher von Juppe bekannten Werke, wir können sie ganz gut in die Zeit von 1470—1480 setzen [3]). Jedoch ist die Zuschreibung an Juppe oder seine Werkstatt nicht haltbar. Nicht nur, daß sie sich in den Proportionen, dem Mißverhältnis von Kopf und Rumpf, der Unfreiheit der ganzen Auffassung, den unschönen und unten knitterig gebrochenen Falten zu stark von seinen sonst bekannten Werken unterscheidet; nein, auch der Qualitätsunterschied ist im allgemeinen zu groß, als daß sich eine Zuschreibung selbst als Jugendwerk oder Werkstattarbeit rechtfertigen würde.

---

[1]) Zur Erinnerung S. 24.

[2]) Vgl. Langes Bericht darüber. Konzept im Marburger Staatsarchiv unter Lange, Elisabethkirche zu Marburg.

[3]) Ihre Höhe beträgt 1,17 m ohne, 1,28 m mit Krone, Höhe des Kirchenmodells 0,54½ m.

Kapitel 6.

Ein Relief mit der heiligen Elisabeth in Frankenberg.

Anders verhält es sich mit einem in dem kleinen hessischen Städtchen Frankenberg aufbewahrten Fragment eines Schnitzaltars, heute an der südlichen Chorwand der alten Pfarrkirche eingemauert, auf dessen Verwandtschaft mit den gesicherten Juppischen Arbeiten Diemar bei der Herausgabe der Chroniken des Wigand Gerstenberg aufmerksam gemacht hat [1]).

Es trägt deutlich den Stempel juppischer Kunstweise und gewinnt schon dadurch ein besonderes Interesse, daß der Chronist Gerstenberg selbst als sein Stifter anzusprechen ist. Er war damals Altarist in Frankenberg und stiftete um das Jahr 1497 nach seinem eigenen Bericht je eine Tafel für die Altäre St. Elisabeths und St. Jakobs des Großen in der Liebfrauenkirche [2]).

Unser fragmentarisches Relief scheint der einzige Rest des seit 1340 existierenden Elisabethaltars [3]) zu sein, trotzdem v. Dehn-Rothfelser in seinen Baudenkmälern und Rörig in der Beschreibung der Frankenberger Pfarrkirche noch von

---

[1]) Die Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg, bearb. v. H. Diemar. Veröffentl. d. Hist. Kommission für Hessen u. Waldeck, Bd. I, S. 11: „Ich glaube Juppes Hand zu erkennen in einem Schnitzwerkrest, der sich in der Marienkirche erhalten hat: Elisabeth mit dem Modell ihrer Marburger Kirche steht zwischen einem Krüppel und einem Bettler. Und ich zweifle nicht daran, daß wir den Rest eben des Elisabethenschreins hier vor uns haben, den Gerstenberg um das Jahr 1497 gestiftet hat."

[2]) Vgl. dazu Diemar a. a. O. S. 11: „Für die beiden Altäre St. Jakobs des Großen und St. Elisabeths in der Pfarrkirche ließ Gerstenberg gerade damals, um 1497, 2 tafeln ganz neu verfertigen, mit seinem eigenen gelde, unde tzirethe die tafeln beydesampt mit schonem heyligthume, das he erworben hatte in den vornemen monstern unde trefflichen alten cloistern. Dazu S. 469: Bie dissen getzyden do worden die tzwo tafeln gantz nuwe getzuget uff sent Jacobs unde sent Elisabeth altaren. Das thet eyn altarist zu Franken berg mit syme eigin gelde, der hiss her Wigand Gerstenberg, genant Boddenbendirs.

[3]) Vgl. Wigand G. a. a O. S. 431: Do man tzalte nach gots geburt 1340 jare da wurden gebuwet, begiftiget, gestifft unde confirmirt die fire altaria in der pharrkirchin zum Franckenberge, beynamen heiligin crutzes, unser liebin frauwen conceptionis, sent Niclas unde sent Elisabeth.

mehreren in der Sakristei aufbewahrten Bruchstücken sprechen[1]). Es ging wohl im Laufe des vergangenen Jahrhunderts noch Einiges verloren.

Das erhaltene Stück ist eine viereckige eichene Reliefplatte von 51 cm Höhe und 57 cm Breite[2]). Inmitten eines landschaftlichen Grundes, ähnlich dem des Johannesaltars, steht Elisabeth in ihrer Witwentracht mit Kopf- und damit verknüpftem Halstuch und dem weiten, auf der Brust durch eine Schließe zusammengehaltenen Mantel. Der linke Arm nimmt den Rock mit breitem perlengesticktem Saume hoch und läßt das in geraden Röhrenfalten herunterhängende Untergewand sehen, gleichfalls durch eine breite Perlenborte geziert. In der Linken trägt sie das Modell ihrer Kirche, während sie in der jetzt fehlenden Rechten wohl eine Gabe für die beiden neben ihr hockenden Bettler hielt. Das sind zwei elende Gestalten in zerrissenen Kleidern, links ein Krüppel in kurzem Wams mit einer eng anliegenden Kogelkappe, kniend, auf kurze Krücken gestützt, deren oberes Querholz unter der Schulter zum Vorschein kommt; rechts ein Bettler in mantelartigem, zerrissenem Gewand mit Kapuze und Umhang, darüber ein kurzkrämpiger Hut gestülpt. Der Zustand des Ganzen ist so ruinös, daß es nicht der Mühe wert erscheint, die Schäden im Einzelnen anzuführen. Die moderne Polychromierung ist roh und geschmacklos. Durch das Ganze geht, die Hauptfigur in zwei Hälften teilend, ein Riß.

Ein Thema also, wie etwa auf dem Relief über der Rathaustür, — hier natürlich ohne das Wappen — in den Rahmen eines Schreincorpus gebracht; und auch die Einzelheiten entsprechen dem, was wir bisher von Juppe kennen gelernt haben, finden wir doch sogar den kahlen Baumstamm aus dem Johannesaltar wieder. Daß das Stück in den Juppeschen Kreis hineingehört, ist gewiß; aber doch scheint mir Diemar zu weit gegangen zu sein, wenn er „Juppes Hand" darin erkennen will. Dazu ist der Qualitätsunterschied zu dessen beglaubigten und sonst sicheren Werken zu groß. Innerhalb des Reliefs besteht ein deutlich zu fühlendes Mißverhältnis in der schwächlichen, hölzern aufgefaßten und unsicher dastehenden Elisabethenfigur zu den beiden viel kräftiger mit derbem Realismus behandelten Bettelgestalten.

Ein besonderes Interesse erhält die Figur der Elisabeth als Beispiel einer freien Wiederholung der etwa 30—40 Jahre älteren bekannten Elisabethenfigur, die jetzt unter dem mittelsten Baldachin des Levitenstuhles der Marburger Elisabethkirche steht. Ob und wieweit dabei ein Wunsch des Bestellers, der ja, wie Diemar nachweist,

---

[1]) Vgl. v. Dehn-Rothfelser und W. Lotz, Baudenkmäler S. 44: „Flügelaltar mit Holzschnitzwerken von guter Arbeit, Bruchstücke befanden sich seit 1856 in der Sakristei"; und A. Rörig, Dreihundertvierzig Jahre Geschichte der Kirche Unserer lieben Frauen (der Pfarrkirche) zu Frankenberg in Hessen. Gedenkschrift zur Feier ihrer 1286 erfolgten Grundsteinlegung. Marburg 1886 S. 33 u. 42.

[2]) Höhe der Elisabethfigur 0,38 m.

künstlerisch sehr interessiert war, in Frage kommt, oder ob eine freie Anlehnung vorliegt, ist jetzt nicht mehr zu entscheiden. Vielleicht erklärt sich die offenbare Verwandtschaft auch damit, daß die Werkstatt gewohnt war, nach dem Vorbild dieser Elisabethstatue kleinere Wiederholungen für die Pilger und sonstigen Besucher des Heiligtums zu arbeiten[1]. So wiederholt sich das verknotete, im Nacken frei herunterhängende Hals- und Kopftuch der landgräflichen Witwe in dem Frankenberger Stück, ebenso die Hängefalte des Mantelbauschs unter der Hand, die das Kirchenmodell trägt. Am Untergewand sind die geraden Röhrenfalten in der gleichen Anordnung beibehalten[2]. Auch die Motive des gerefften Mantels bei der älteren Elisabeth kehren zum großen Teil wieder an dem nach niederländischem Brauch hochgenommenen Kleide; manches davon in sehr auffälliger Weise, so die fast gerade Linie der letzten, unter dem rechten Arm herunterfließenden Falte, und der dem Saum parallele Zug der von der linken unteren Ecke aufsteigenden. Die graziöse Neigung des Hauptes, die leichte Drehung des Körpers nach rechts wird versucht, gelingt aber nicht; der spitze Fuß schiebt sich an der gleichen Stelle unter dem Gewand heraus. Eine Krone ist nicht mehr vorhanden, doch ist entsprechend dem Vorbild und der anderen Juppischen Elisabeth über der Rathaustür die frühere Existenz einer solchen anzunehmen. Trotz des technischen Ungeschicks in dem Frankenberger Relief können wir feststellen, daß die Auffassung der Elisabethenfigur eine andere, geistig vertieftere geworden ist.

---

[1]) Wir können hier wie bei anderen Wallfahrtsstätten beobachten, daß die berühmten Kultbilder der Heiligen immer wiederholt werden. Man muß sich vor Augen halten, daß St. Elisabeth eine ausgesprochene Lieblingsheilige der Zeit gewesen ist, und damit Marburg eine der besuchtesten Wallfahrtsstätten des Mittelalters. Ihr Kult brachte immer aufs neue literarische und künstlerische Denkmäler hervor. Vgl. A. Huyskens, Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Marburg 1908. – Eine künstlerisch der vorliegenden Arbeit weit überlegene Wiederholung der berühmten Figur, ein Werk der Calcarer Schule, befindet sich in Lüttingen bei Xanten, leider mit häßlicher neuer Polychromie. Vgl. K.-D. Rheinprovinz, Kreis Mörs. Interessant ist es, auch an dieser Figur zu konstatieren, daß der Calcarer Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts ebenso wie der Meister des Frankenberger Stücks das die Figur horizontal überschneidende Mantelende nicht wiedergibt, sondern den Mantel ähnlich wie der Marburger über den Arm nach unten fallen läßt. Man muß im Ausgang des Jahrhunderts dieses Motiv, das für uns heute gerade die ältere Elisabethfigur so außerordentlich reizvoll macht, als unschön empfunden haben. Allerdings ist die Art, wie sich der Künstler des Lüttinger Stückes über die so entstehende Leere hinweghilft, auch viel geschickter; er bringt mehr und tiefere Falten und gibt dem Gewand unter der Brust eine Einschnürung, die den oberen Teil blusenartig herausquellen läßt, ganz übereinstimmend mit der weiblichen Figur in der rechten unteren Szene des Calcarer Marienaltars. Für eine weitere Wiederholung vgl. auch Schmoll a. a. O. Anm. 293 S. 92.

[2]) Die vertikalen Röhrenfalten am Untergewand tauchen noch einmal bei Juppe in ganz ähnlicher Behandlung auf: Bei der Katharina in dem nach ihr benannten Schrein, nur daß hier interessanter Weise aus der Perlenborte wieder ein Pelzbesatz geworden ist. Vgl. dazu auch die Figuren der Salome und ihrer Begleiterin im Johannesaltar.

Die gütige Erscheinung der Heiligen in dem älteren Bild, das sie als die Freundin der Armen in verklärter Schönheit zeigt und noch etwas von der weltentrückten Idealität der früheren Zeit in sich trägt, hat sich hier gewandelt zum Bilde einer abgezehrten, hohläugigen, unter ständigen Kasteiungen körperlich zerbrochenen Elisabeth.

Ziehen wir die Wehrshäuser Madonna zum Vergleich heran, so lassen sich trotz dem künstlerischen Abstand beider Werke manche Übereinstimmungen in gewissen Einzelzügen aufzeigen, so etwa der Perlensaum an ihrem Mantel, der hier sowohl am Mantel als am Ober- und Unterkleid bis zum Überdruß wiederholt wird und dessen reiche Verwendung einen gewissen Gegensatz zu der elenden Physiognomie der landgräflichen Schwärmerin bildet. Wenn Juppe sonst diese Säume anbringt, wie bei der Salome und ihrer Begleiterin im Johannesaltar, so dienen sie ihm zur Charakterisierung besonderen Glanzes, oder sie gehören wie bei der Wehrshäuser Figur zur majestätischen Pracht der Gottesmutter. Der Mantel aus schwerem, nicht leicht zu brechendem Stoffe, der so merkwürdig glatt über die Schultern der Elisabeth hängt, wie ihn auch die Wehrshäuser Mutter Gottes zeigt, erweist sich ebenfalls in dieser charakteristischen, glatten Behandlung an den Schultern als eine Gewohnheit der Juppischen Werkstatt; immer kehrt er wieder, an den beiden sitzenden Marien im Katharinenschrein, an der einen sitzenden Frau in der Gruppe von der Predigt des Johannes, beim St. Martin und den Bischöfen des Elisabethenaltars wie des Georgschreins. Und ganz ebenso kehrt die halbrunde Mantelfalte unter dem rechten Arm der Wehrshäuser Madonna wieder. Interessant sind, was die Bettler anlangt, die Anklänge an das Rathausrelief; der Krüppel links trägt an seinem Gurt die gleiche Ledertasche wie dort der Bettler rechts unten.

Die angeführten Züge, in denen sich trotz des unleugbaren Zusammenhangs mit der Juppeschen Werkstatt eine andere Hand als die an den Marburger Stücken tätige erkennen läßt, sind leicht zu vermehren. Die Landschaft wird planlos in dem Bestreben, den freien Raum um den Oberkörper der Elisabeth herum zu beleben. In den Typen zeigen sich weitgehende Unterschiede: die schmalen Gesichter der Marburger Schreine wachsen sich hier zu übermäßig langen, knochigen Köpfen aus, die merkwürdig großen, runden Augen treten eulenartig vor, das Betonen der Jochbeine, der wulstigen Lippen und das starke kugelige Heraustreten des Kinns wird in einer aufdringlichen Weise manieriert. Die Bewegungen sind ungeschickt und lahm.

Das Stück ist durch Wigands eigene Angabe mit 1497 ziemlich sicher datiert, gehört also zu den frühesten bekannten Arbeiten aus Juppes Werkstatt. Man könnte sich dadurch verleiten lassen, in seinen Mängeln etwas wie einen Jugendstil, ein unsicheres Tasten des noch nicht zur Reife gelangten Meisters zu erkennen. Aber wir werden weiterhin an dem großen Relief über dem Eingang

des sog. Neuen Baues auf dem Schloß nachweisen können, daß schon vier Jahre früher seine Kunst auf der Höhe aller ihrer charakteristischen Eigenschaften gestanden hat.

Zu den bemerkten Mängeln in künstlerischer Hinsicht kommen auch technische. Die Ausführung ist roh, flüchtig und ungeschickt; unvermittelt stehen die einzelnen Schnitte des Messers nebeneinander, alles ist auf die Wirkung der Polychromie zugeschnitten. Mit um so größerer Sicherheit werden wir in dem Relief eine Werkstattarbeit erkennen können, wenn wir die Persönlichkeit des Auftraggebers in Rechnung ziehen. Der kunstbegeisterte Frankenberger Altarist hat sicher bei seinen Bestellungen für den Elisabethaltar und noch einen anderen nicht mit den Auftraggebern konkurrieren können, für die Juppe gewöhnlich zu arbeiten hatte.

In dem, was noch in Frankenberg erhalten ist, können wir bei der Abrundung der Komposition getrost den ganzen Rest des Corpus sehen, und dessen relativ kleine Abmessungen scheinen gleichfalls für diese Ansicht zu sprechen.

Kapitel 7.

Das Wappenrelief über dem Portal des „Neuen Baues" auf dem Schloß.

Rechnet man die eben behandelte, wenig bedeutende, auch, wie wir gesehen haben, ihrer Ausführung nach dem Meister keinesfalls selbst zugehörige Frankenberger Arbeit ab, so ist von den bisher als juppisch erkannten Werken keines, das unter das Jahr 1511 zu setzen wäre. Und diese merkwürdige Tatsache, daß wir bei dem sonst relativ reichhaltigen Oeuvre des Meisters aus einer Periode von fast dreißig Jahren kein einziges Stück besitzen, das uns also von vornherein ein absolut sicheres Dokument seines Frühstiles sein könnte, zwingt dazu, um so sorgfältiger die Arbeit zu prüfen, die man sich bisher als die älteste der erhaltenen anzusehen gewöhnt hatte, nämlich das große, ungefähr 3 m hohe Relief vom sog. Wilhelmsbau des Schlosses, inschriftlich datiert mit 1493, dessen Zuweisung an Juppe gleichfalls durch C. Justi erfolgt war, eine Zuweisung, die ebenso wie die der Schnitzaltäre bisher unwidersprochen geblieben ist.

Es bildet den einzigen äußeren plastischen Schmuck des vom Landgrafen Wilhelm III. im Jahre 1493 errichteten und auf gewaltigen Anschüttungen an der Ostseite des Schlosses fundamentierten „Neuen Baues" [1]), eines trotz seiner Einfachheit und des sonstigen Mangels an äußeren Schmuckformen durch seine kräftigen, großen Abmessungen und die fein empfundene Einfügung in das ganze Schloßbild bedeutenden Bauwerkes mit hohem, an den beiden Giebelseiten leicht abgewalmtem Dach. Die Verbindung mit dem älteren Teil des Schlosses bewirkt die bekannte, für die Silhouette des Marburger Schlosses so charakteristische doppelte Brücke, die in ihrer heutigen Gestalt allerdings eine Erneuerung von Schäfer ist.

Obwohl architektonisch nicht mit dem Portal verbunden, stellt das Relief ebenso wie der Rathausschmuck dessen Bekrönung dar; es setzt hier sogar gleich über dem wagerechten Türsturz an, vermittelt durch ein langes, von zwei schwebenden Engeln gehaltenes Schriftband und füllt, aufsteigend in zwei Absätzen, einem

---

[1]) Von der plastischen Innenausstattung hat sich noch ein jetzt im Museum des Geschichtsvereins aufbewahrter Kaminsturz erhalten.

breiteren und darüber einem schlankeren, die Wandfläche über der Tür bis zum Ansatz der Brückendecke, die sich von hier aus herüberspannt.

Das Auge wird energisch hingezogen auf das große, von zwei gepanzerten Bannerträgern mit stark stilisierten Haaren gehaltene Wappen der hessischen Landgrafen; die Helmdecke, ganz in Zaddeln aufgelöst, flattert weit aus und kommt in einzelnen Ranken zwischen den Beinen der Gewappneten zum Vorschein. Das überaus hohe Helmkleinod, die Büffelhörner mit den Lindenblättern[1]), bewirkt die auffallende Ausbiegung des Rahmens nach oben[2]), darüber, in einer baldachinüberwölbten gotischen Nische, erscheinen die Brustbilder des landgräflichen Paares, bequem aufgestützt auf die vordere, durch das oberste Rahmenstück gebildete Brüstung, als ob sie einem Aufzuge zusähen. Das Spruchband, von zwei schwebenden Engeln in flatternden und sich bauschenden Gewändern zu beiden Seiten des Sockels gehalten, trägt die Inschrift:

Anno milleno quadrageno nonaquegeno
Ast terno Wilhelme, Reni here, Hassie princeps,
Fers humo sic cautem, qui prior opus habet.
Tener sub annis titulos dominia scandis.

Hier wird also das Jahr 1493 als Gründungsjahr für den neuen Bau angegeben. Eine Erwähnung dieses „Neuen Baues" geschieht aber schon 1492 in der Hofmeisterrechnung; er mag also in Wirklichkeit schon kurz vorher begonnen sein[3]). Damals nun, 1493, muß auch das Relief selbst entstanden sein, denn an ein nachträgliches Einsetzen desselben in die Mauerfläche wird man bei seinem Umfang kaum denken dürfen. Außerdem war das Haus bereits ein Jahr später im Rohbau fertig; die Rentmeisterrechnung dieses Jahres verzeichnet Ausgaben für steinfarbe am nuen buwe, ebenso hören wir, daß mit der Dielung und dem Aufsetzen des Dachstuhles begonnen ist[4]). Diese Rechnungen geben auch die

[1]) Hier charakteristischer Weise aus Metall eingesetzt.

[2]) Über eine mißverstandene moderne Nachahmung dieses Wappens bei einer Reliefdarstellung am Römer zu Frankfurt vgl. Küch i. d. Hessenkunst 1906: „Recht lehrreich ist ein Vergleich der in der Erfindung ebenso originellen wie in der Ausführung meisterhaften Arbeit Juppes mit jenem Werke seiner Nachahmer. So sklavisch sind diese verfahren, daß sie sogar die Form der Umrahmung beibehalten haben, obgleich diese nicht durch den Inhalt gefordert wird. Denn der an die Stelle des hessischen gesetzte Frankfurter Schild ist nicht durch einen Helm mit hochragender Helmzier gekrönt, bedarf also nicht der Erweiterung des Rahmens nach oben. Notdürftig und recht unmotiviert hat man dann den leeren Raum durch eine Reliefdarstellung des Römers auszufüllen gesucht."

[3]) Marburger Hofmeisterrechnung von 1492: 122½ g. vor ein qc. coppers, der sint 16 c. komen zu dem lesten gasse (Guſſe) und 2 c. zu den schiebin zu den nuwen buwe.

[4]) 8 alb. Hentzen Wagenknechts frawen vor einen mesten lyms zu der steinfarbe am nuen buwe (Dinst. n. assumpt.). 16 alb. Heinrich kistener dass er dele unter den nuen buwe und unter das dach gemacht uf donerstag nach Andree. 23 alb. 2 d. Henchen kisteners von 14 dagen . . den steyndegkern dele zu bereyten unter das dach.

Möglichkeit, das Schicksal unseres Reliefs noch eine Strecke weit zu verfolgen. An der Wendeltreppe in dem Treppenturm, über dessen Portal es angebracht ist, hatten sich offenbar schon sehr bald schwere Mängel gezeigt, so daß man sich bereits im Jahre 1512 genötigt sah, eine Erneuerung vorzunehmen. Während dieser Arbeiten, die wohl in der Hauptsache im nächsten Jahre ausgeführt wurden, stützte man es durch ein Bretterdach [1]). Aber nicht immer scheint man so sorgsam verfahren zu sein. Etwas über hundert Jahre später, in der Marburger Baurechnung von 1626, taucht das Relief wieder auf: zehn g. 16 alb. 7 reichsthl. meister Adam Francken, bildhauern von Giessen, von dem alten furstlichen wappen auf dem schloss im neuen bau, so alles zerbrochen und zerstossen gewesen, auszubessern, zu renovieren und wiederumb zu ergänzen. Nach Ausweis derselben Rechnungen hatten schon vorher im gleichen Jahre umfangreiche Arbeiten zur neuen gallerie stattgefunden, also an der Verbindungsbrücke zwischen Schloß und Stockhaus, die ja, wie im Eingang des Kapitels erwähnt, direkt über dem Relief ansetzt. Durch diese Arbeiten mögen die meisten der Beschädigungen verursacht worden sein. Außerdem erhält der Bildhauer Blei für die Einziehung der Klammern und Stifte. Die jedenfalls ziemlich gründliche und umfangreiche Ausbesserung machte auch eine neue Polychromierung zum Bedürfnis, die dann im nächsten Jahre, 1627, von dem Maler Hedderich Kompf ausgeführt wurde, wofür er 30 fl. erhält. Aber auch diese Restauration hat keinen Bestand gehabt und heute ist das Ganze leider nur in einem sehr zerstörten und vernachlässigten Zustand erhalten. Der Büste des Landgrafen fehlt der Kopf, und wir müssen Küch dankbar sein, daß er in seinem schon früher zitierten Aufsatze in der Hessenkunst 1908, worin sich auch eine vorzügliche, den geistigen Gehalt des Reliefs sehr fein interpretierende Zeichnung Ubbelohdes reproduziert findet, den Nachweis erbringt, daß das Porträt Wilhelms III. in Dilichs hess. Chronik auf diesen als Vorbild zurückgeht [2]). Dort trägt er ein turbanartiges Barett, dessen Quaste über die linke Schulter nach vorn hängt, ganz ebenso, wie es noch an dem Torso zu sehen ist. Und den weiteren Beweis geben die übrigen Teile der Kleidung, der linke Ärmel mit seinem Umschlag und die breit über die Schultern fallende, dagegen über der Brust plötzlich schmal werdende Schaube. Dilich hat auch die Haltung dieses linken Armes vollständig übernommen. Besser, sogar relativ gut erhalten ist der vorzügliche, charakteristische Kopf der Landgräfin unter der großen Haube und ihrem mit einem viereckigen Brusteinsatz und weiten Ärmeln versehenem Gewand.

In dem unteren Teile des Reliefs mit dem Wappen, der ja durch Maßstab und Anordnung als Hauptstück der ganzen Komposition in die Augen

---

[1]) Marburger Rentmeisterrechnung von 1513: 10 heller vor spicherneyl geben, damit hat man breder uber das wopen am windelstein gemacht.

[2]) Vgl. auch Küch, Landgrafendenkmäler S. 159.

sticht, fehlen heute wichtige Teile, die für die vorwiegend dekorative Wirkung des Ganzen sehr bestimmend waren, nämlich die beiden, wie an den Ansätzen noch deutlich zu erkennen, weit ausgreifenden Arme der Schildhalter mit den mächtigen, den oberen Schildrand überschneidenden, stark bewegten Bannern; diese sind, entsprechend eben dem auf dekorative Wirkung der Komposition gerichteten Charakter der ganzen Anlage von ziemlicher Größe gewesen, wie noch aus den erhaltenen Ansätzen rechts und links neben der rechtwinkeligen Erhöhung des Rahmens zu erkennen ist. Das Notdürftigste ist jetzt restauriert, vor allem die abgebrochenen unteren Gesimsplatten und die sonstigen Schäden der Umrahmung. Neben einer Reihe kleinerer Stücke fehlen dem Schildhalter rechts der ganze Fuß bis beinahe zur Mitte des Schienbeines, die oberen Enden der Büffelhörner und die Extremitäten der kleinen Engel auf der nach außen gewendeten Seite.

An den leicht und ungezwungen gehaltenen Brustbildern des landgräflichen Paares gemessen wirken die riesigen Geharnischten starr, steinern. Ein bewußter Kontrast! Sie gehören zu diesem Wappen, sind stilisiert wie dessen Löwen mit den vermenschlichten Gesichtszügen. Mit sicherem Griffe erfaßt und mit feinem künstlerischen Instinkt ausgenutzt ist das Motiv der beiden in starrer Panzerrüstung steckenden, in der gleichen Bewegungsrichtung vorgesetzten Beine, das hier den Rhythmus der ganzen Komposition bestimmt, immer wieder das Auge fesselnd. Der rhythmische Ausgleich wird dann erreicht durch die Bewegungsmotive der Oberkörper, bei dem Schildhalter rechts noch durch den Unterschenkel und Fuß des hinteren Beines mit seiner kräftigen, ins Bild hineingerichteten Wendung. Auf der anderen Seite entspricht dem der energische Ruck, mit welchem sich der Geharnischte nach hinten beugt, um sich der Last des Wappens besser entgegenstemmen zu können. Hierdurch und durch das ganz gerade aufrechtstehende schwere Wappen erhält die Komposition Gleichgewicht und inneren Halt. Daß dieser Kontrapost der Figuren, besonders der rechten, eine anatomische Unmöglichkeit ist, kommt bei der beabsichtigten Stilisierung, die sich auch sonst in jeder Linie ausdrückt, etwa in den riesigen, gleichmäßig geriefelten Haarwusten, den vierkantigen Gesichtern, den langen Oberkörpern gar nicht in Betracht; im Gegenteil, der Ausdruck beharrlicher Kraft, das Gewaltige, Zeitlose der Bewegung wird dadurch gesteigert. Die Art der Stilisierung dieser merkwürdig verdrehten Schrittmotive erklärt sich vielleicht aus der Mode der überlangen Schnabelschuhe – hier übrigens ein weiterer Beweis für die frühe Entstehung des Reliefs – die den Gang stark behinderten und zu bestimmten, ziemlich schwierigen und gezierten Bewegungen zwangen, wie sie in übertriebener Form etwa heute beim Schneeschuhlaufen zu beobachten sind. Die Mode war so lästig, daß sich oft genug vor der Schlacht die Ritter dieser unbequemen Zierde entledigten. Die Renaissance behandelte ihre Wappenhalter anders, stellte sie freier auf.

Die künstlerische Urheberschaft Juppes zu erweisen, wird man zunächst auf das Elisabethrelief vom Rathaus zurückgehen, man muß sich jedoch immer dabei vor Augen halten, daß 30 Jahre, also ein Menschenalter Entwickelung zwischen diesen beiden Arbeiten liegen. Schon allein die oben gestreifte Tatsache, daß beide Reliefs eine Portalbekrönung darstellen, ohne eigentliche Tympana zu sein, weiter, daß beide direkt über den Stürzen ansetzen, rückt sie in eine gewisse Beziehung zu einander. Ebenso die Art der Reliefbehandlung, die von unten nach oben immer freier wird, die die Extremitäten und Köpfe freigibt, die Körper mit dem Grunde verbindet; endlich auch die Nischenmotive, in denen beide Stücke ihre Bekrönung finden, mit den oben fast vollständig herausgelösten, hinter der Brüstung sichtbaren Figuren. In beiden also, am Schloßrelief natürlich noch stärker, das gotische Bestreben, die Fläche von unten nach oben zu zergliedern und aufzulösen.

Den äußeren Rand der auffallend stark betonten Umrahmung bildet jedesmal ein kräftiger, in weicher Schwingung nach außen verlaufender Grat, der die Hohlkehle abgrenzt und vorn unmerklich in einen Rundstab profiliert ist. Die zarte Schwingung nach der Außenseite zu hat auch die Grabplatte Wilhelms II., und wir werden sie noch einmal bei zwei für Juppe beglaubigten Platten finden, während sie sämtlichen übrigen Hochgräbern in Marburg fehlt, vor allem denen vom Ausgang des 15. Jahrhunderts. Allerdings ist bei der frühen Arbeit diese Profilierung in ihrer Gesamtheit etwas härter.

Und diese härtere Behandlungsweise bei gleichen, zu Grunde liegenden Formen zeigt auch das Wappen. Schon seine Gestalt ist einfacher, der früheren Zeit entsprechend, hat nicht die weich geschwungene des jüngeren, dem bereits die Beziehung auf den praktischen Gebrauch des Schildes verloren ging. Dagegen entspricht die Einpassung der Tiere und Sterne in den Raum: bei dem jüngeren Stück natürlich wieder weicher, eleganter; ebenso links oben der nassauische Löwe mit seinem vermenschlichten Gesicht, den runden Ohren und dem in zwei Wellen herabfließenden Bart. Auch die knuppige Behandlung der Zehen kehrt wieder. Ganz übereinstimmend ist die Art, wie der lange, in drei umgerollte Zaddeln ausschwingende Schwanz mit seiner ebenfalls zaddelig behandelten mittleren Haarquaste zur Ausfüllung des freien Raumes benutzt ist; und in den beiden Herzschilden kehrt diese Behandlungsweise wieder, nur — charakteristischer Weise wieder bei beiden — die Schwanzseite nach innen gewendet. Daß dies tatsächlich nicht etwa heraldische Eigentümlichkeiten, sondern solche unseres Meisters sind, lehrt ein Blick auf die älteren Totenschilde, auf das Wappen am Grabmal Ludwigs I. und auf die später zu besprechende Grabplatte des hessischen Erzbischofs Hermann von Cöln († 1508)[1]. Selbst in dem von Gerhart von der Leyten,

---

[1]) Vgl. darüber das im folgenden Kapitel Gesagte.

also einem Marburger, gemalten Totenschild findet sich eine andere Stilisierungsart. Die Sterne von Ziegenhain und Katzenelnbogen zeigen etwas schmalere Strahlen, was durchaus dem härteren, eckigeren Charakter der früheren Arbeit entspricht.

Daß Juppes Reichtum an rein dekorativen Zierformen nicht allzugroß ist, daß er sich sogar nicht bemüht, diese im Einzelnen ständig zu variieren, hatten wir schon am Dekor des Hochgrabes und an den Schnitzaltären nachgewiesen, besonders an den Kapitellen. Als reine Zierform können wir auf unserm Relief außer dem Geschlinge des Baldachins nur die merkwürdig stark aufgezaddelte Helmdecke ansprechen. Und zwar besteht die einzelne Ranke jedesmal aus einem schmalen Blatt mit durchgehender, kräftiger Mittelrippe, in, gewöhnlich drei, sich umrollende Spitzen endend. An drei Stellen kommt eine aus diesem Schema entwickelte Helmdecke in Juppes besprochenem Werk vor: auf der Bildnisplatte Wilhelms des Mittleren, hier schlank, preziös wie die ganze Arbeit gehalten, in kleinerem Format an dem geschnitzten Miniaturwappen oben an der Halle rechts im Johannesschrein und dann noch einmal wieder in dekorativer Breite an dem Marburger Wappen, das der Löwe des Rathausreliefs in seiner rechten Tatze trägt.

An den beiden Wappenhaltern fallen die langen Nasen und vor allem die breiten und kräftig entwickelten Unterpartieen auf. Wollte der Meister damit den Eindruck der kriegerischen, der brutalen Energie hervorrufen? Es hat diesen Anschein und der Zweck ist damit erreicht; weder die Engelköpfe unten, noch der der Landgräfin zeigen diese Abnormität. Läßt man sich durch diesen Ausdruck nicht beirren und vergleicht das Gesicht des rechten Wappenträgers mit einem der Köpfe aus den Schnitzaltären, etwa dem des nach vorn blickenden Bischofs der Translationsszene im Elisabethenaltar, so ist man erstaunt über die Ähnlichkeit. Die gleiche Einsenkung der Stirne an der Nasenwurzel, das gleiche Herunterbiegen des Stirnknochens an der oberen Augenhöhle, die fast bis an den Ansatz der Nase reichende Kuppe des Jochbeins, vor allem aber die drei parallelen, nach unten immer vergrößerten Fältchen unter Augenlid, Nase und Lippenende. Auch der das Gesicht unten stark in die Breite ziehende kräftig ausgebogene Kinnbacken ist vorhanden.

Wie aber der Meister sich von einer gewissen gotischen Spitzigkeit immer stärker zur Breite seiner späten Arbeiten entwickelt hat, dafür vergleiche man die kräftige, sicher und fest zugreifende Hand der Elisabeth vom Rathausrelief mit den viel zu kleinen, noch recht dünnen, zwar schon scharfgratigen, aber nicht so gelenkkräftigen der Gewappneten und der Landgrafenbüsten.

Um bei unserm Relief Juppes Urheberschaft zu erweisen, mußte man sich doch stärker an die ornamentalen Teile halten, da gerade das Figürliche wegen seiner in stilkritisch wichtigen Teilen starken Zerstörung nicht in so bestimmender Weise herangezogen werden kann. Besonders gilt das von den Landgrafenbüsten im Oberteil, von denen gerade die wichtigste, der Kopf Wilhelms, fehlt, für dessen stilkritische Beurteilung auch Dilichs Stich nicht ausreicht.

In ihrer momentan erfaßten Bewegung gemahnen diese Büsten lebhaft an die Straßburger Arbeiten Niklas Gerhaerts von Leyden[1]) oder seiner Nachfolger, und sie weisen auch, wie noch später zu betonen sein wird, auf den gemeinsamen Urquell, aus dem beide Meister schöpften, hin, auf die Niederlande. Von dort her ist überhaupt erst, wie bei Niklas Gerhaert deutlich zu sehen, diese Art nach Deutschland gedrungen, Halbfiguren unter einer Nische hinter einem Brüstungssims erscheinen zu lassen, wie es ja auch ähnlich Leydens Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters zeigt.

Auch die Gesichter der unteren Engel sind zerstört, es bleibt uns also allein der Kopf der Landgräfin. Ohne Zweifel ist es ein Porträtkopf und zwar ein sicher nicht geschmeichelter, wie die starke, hängende Unterlippe beweist. Die Oberlippe scheint dagegen schmal und hart, von ihren Enden biegen beinahe rechtwinklig Steilfalten ab, weich hineingebettet in die vollen, fleischigen Wangen, und auch das kleine Kinn zeigt sich umrahmt von einer deutlich zu spürenden, aber weich eingetieften Faltenrinne. Fleischig und stark ist auch die Nase, sie verbreitert sich nach unten zu sehr auffällig und hat die kräftige, kugelige, etwas vorn überhängende Spitze, wie sie ganz ebenso die Salome aus dem Johannesaltar zeigt, wie sie aber auch in ähnlicher, nicht immer so ausgeprägter Weise an anderen Frauenköpfen Juppes zu finden ist, etwa bei der Begleiterin der Salome, oder aber auch an der Elisabeth vom Rathaus. Die schräg nach unten abfallenden Augen mit den kräftig ausgeschwungenen unteren Lidern teilt sie mit einer ganzen Anzahl von Juppeschen Figuren, voran mit der eben erwähnten Elisabeth. Eine Reihe von Analogien geben auch die beiden Frauen aus der Predigtszene des Johannesaltars mit den großen, glatten Hauben, besonders die vorn sitzende, die ebenfalls das runde fleischige Gesicht mit den weichen Steilfalten an Nase und Mundwinkel, das schwache Doppelkinn, die gleiche, unten breite, oben energisch sich verjüngende, mit doppelt geschwungenem Rücken versehene Nase und die scharf gezeichneten, nach unten ausbiegenden Augenlider zeigt; bei der flächig und vorn absolut faltenlos gegebenen Haube setzen die durch deren Zusammenknüpfen am Hinterkopf bewirkten Faltenbildungen erst seitlich in der Gegend des Ohres ein, das hier wie dort darunter hervortretende, die Ohrmuschel bedeckende Haar ist in strengem Knoten zusammengehalten, der nach außen durch das Durcheinanderflechten der Strähnen wie gebuckelt erscheint.

Bei der früheren Arbeit könnte allerdings die Halspartie als nicht so sorg-

---

[1]) Vgl. Aug. Rich. Maier, Niclaus Gerhard van Leiden, Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Nr. 131 Straßburg 1910. Dazu F. Ottmann, Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. in der Wiener Stephanskirche in den Mitteilungen der K. K. Zentralkomm. 3. Folge V, 1906, S. 78. Zuletzt M. Loßnitzer, Veit Stoß. Leipzig 1912 S. 67 ff. und passim. Vgl. dazu auch besonders das der Schule des N. van Leiden entstammende kleine Relief vom Portal des Passauer Rathauses, abgeb. bei Loßnitzer Taf. 28.

fältig im Einzelnen durchgebildet erscheinen; sie wirkt voller, fleischiger; jedoch ist der Gedanke dabei nicht abzuweisen, daß auch dies auf die porträthafte Wiedergabe der landgräflichen Büste zurückzuführen sei.

Das Faltenwerk ist noch am eingehendsten bei den Engeln zu studieren. Sie sind vorzüglich zu nennen in ihrer Bewegung, geistreich in der Linienführung; es herrscht ein auffälliges Bestreben, die Bewegung im Ganzen zu bannen in einen streng geschlossenen Umriß. Und das in so starkem Maße, daß direkt auf die akzentuierende Wirkung der Polychromie hingearbeitet ist. Bei dem rechten Engel vielleicht am charakteristischsten! Zunächst ein System von parallelen, auf den ausgestreckten rechten Arm zulaufenden Falten, die dann, nach oben umschwingend, immer stärker divergieren, zuletzt ganz oben sich wieder zusammenschließen. Als Richtung gebende, das Auge führende Linien heben sich der perlenbesetzte Mantelsaum und das vordere, durch Anwehen der Gewandung an den Oberschenkel herausgepreßte Bein deutlich heraus; den Raum zwischen dem oberen Teil der Mantelborte und dem Unterschenkel füllen unter sich parallele, hin und her laufende Querfalten aus, die charakteristischer Weise wieder in die gleiche Richtung mit den unteren Parallelzügen vom Gewand gebracht sind. Ähnlich komponiert ist der andere Engel, nur daß Mantelsaum und Gewand ihre Funktionen vertauscht haben.

Dieses linienschöne Einordnen der Faltenzüge in einen geschlossenen Umriß, diese Vorliebe für ein Rhythmisieren der ganzen Erscheinung durch Parallelmotive hatten wir als besonderes Charakteristikum von Juppes Schaffensweise fast an allen behandelten Stücken feststellen können, am bestimmendsten wohl bei der Mutter Gottes aus Wehrshausen und an den Figuren des Katharinenaltars. Auch die auffallend breiten, plastisch herausgearbeiteten Säume hatten wir öfter in Juppes Werk beobachten können. Der Meister liebt es geradezu, sie gewissermaßen als Gerüstlinien für das Linienspiel der Gewänder zu verwerten; am deutlichsten ist dies wohl an der Wehrshäuser Madonna zu sehen, besonders an ihrer — hier nicht abgebildeten — rechten Seite; aber auch die knienden Diakonen in der Mittelnische des Georgenaltars, gewisse Figuren aus dem Elisabethen- oder Johannesschrein, auch das Frankenberger Stück geben Belege dafür. Späterhin werden sie uns weiter begegnen. In der Bewegung ähnliche Motive — allerdings in stark verkleinerter und vereinfachter Weise — läßt besonders noch eine Figur anklingen: die kleine Aja der Georgsszene im Georgs- und Martinsaltar.

Jedoch ist bei allen Übereinstimmungen im Kompositionsschema, im Prinzip der Linienführung festzustellen, daß auch hier wie am Wappen die technische Behandlung härter, eckiger im Einzelnen ist; wo sich Knicke bilden, stoßen die Falten spitziger gegeneinander.

Aber, wenn auch dies Alles für eine persönliche Urheberschaft Ludwig Juppes an dem Relief zu bewerten wäre, könnte nicht ebenso gut der Meister

des Reliefs eine andere, künstlerische Persönlichkeit gewesen sein, von der Juppe seinerseits abhing, deren Schüler er war? Dagegen spricht jedoch zu Vieles. Wir glauben, späterhin noch einwandfrei die Werkstatt des Meisters feststellen zu können, der Juppe in der Hauptsache heranbildete, der auch seinem Stil die Richtung gebenden Impulse aufgeprägt hat: dieser Meister ist aber gewiß nicht identisch mit dem des Schloßreliefs. Marburger könnte der angenommene andere Lehrer nicht gewesen sein, das geht aus dem von uns schon im Eingang betonten merkwürdigen Schweigen der sonst so ausgiebig fließenden urkundlichen Quellen gerade über Plastiker hervor, und in Marburg selbst gibt es auch außer eben Juppes Arbeiten kein einziges diesem näher verwandtes Stück. Das ist schon auffällig. Und auch im Umkreise Hessens und darüber hinaus ist mir kein Werk bekannt geworden, das derartige nähere Beziehungen zu diesem aufwiese.

Es bleibt, um die Kette der Beweise für Juppes Urheberschaft zu schließen, nur noch übrig, die urkundlichen Zeugnisse zu befragen. Eine das Werk direkt für Juppe beglaubigende Urkunde ist ja nicht vorhanden, aber erinnern wir uns, daß der Meister von 1492 bis 1495 von Marburg mit Ausnahme einer halbjährlichen Unterbrechung im Jahr 1493 ständig entfernt war. Das gibt nun mit ziemlicher Gewißheit den Schlüssel. Aus der Baugeschichte des Stockhauses, aus gewissen heraldischen und kostümlichen Eigentümlichkeiten, unterstützt durch die Inschrift, hatten wir den Termin der Anfertigung unseres Reliefs mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1493 festlegen können. In der Sommerbede dieses Jahres, also in der Zeit der stärksten Bautätigkeit, wird Juppe wohl aufgeführt, hat aber nichts zu bezahlen. 1492 war er demnach bereits unterwegs gewesen — auch das Ziel der Reise werden wir späterhin nachweisen können — wird aber von dem baueifrigen Landgrafen wieder zurückgerufen, um für ihn das Relief zu arbeiten. Und auch die Tatsache, daß er in dem halben Jahre seiner Anwesenheit — diese Zeit mag zur Ausführung der Arbeit genügt haben — nichts zu bezahlen hat, gibt einen weiteren Wink: es wird sich um eine für die Dauer dieser Arbeit vom Landgrafen für ihn bei der Stadt erwirkte Steuerfreiheit zur Entschädigung für den durch die unvermutete Reiseunterbrechung geschädigten Meister gehandelt haben, wie das in solchen Fällen üblich war und gerade auch für Marburg aus früherer Zeit mehrfach belegt ist[1]). Wir dürfen also auch diese Arbeit mit gutem Recht für Ludwig Juppe in Anspruch nehmen, was bei ihrem früheren Datum und bei dem Mangel an Werken für die weitere Zeit bis in den Anfang des nächsten Jahrhunderts hinein für uns umso wichtiger ist, als sie den *jungen* Meister bereits auf einer äußerst beachtenswerten Höhe seiner Kunst zeigt.

Das ansprechende Motiv der Halbfiguren in den Nischen, wie es das Relief am Wilhelmsbau zeigt, hat offenbar Schule in Hessen gemacht. Es findet sich

[1]) Vgl. das in Kap. 1 darüber Gesagte.

in ganz ähnlicher Verarbeitung wieder auf dem Epitaph des Wolf von Wolfskehl († 1534) und seiner Frau Ottilia († 1543) in Leustadt[1]), nur daß hier natürlich die Formen schon in die Renaissance übersetzt sind. Die Büsten sind zwar enger aneinandergedrängt, aber ähnlich legt sich der Arm der Frau auf die Brüstung; das Ganze kennzeichnet sich deutlich als auf das Marburger Relief zurückgehend. Von der gleichen Hand, soweit nach der Zeichnung geurteilt werden kann, stammt der Grabstein der Elisabeth Riedesel († 1523) in Großendorf[2]). Hier wiederholt sich das Motiv noch einmal in einer einzelnen Frauengestalt.

Die oben schon besprochene, für unsern Meister so charakteristische Form der Wappenzaddeln kehrt in gleicher Behandlung wieder an einem kleineren Einzelwappen über dem nach der Stadt führenden Schloßtor. Auch in seiner technischen Behandlung entspricht es dem Vorigen. Der Löwe ist derselbe wie der des Herzschildes auf dem größeren Wappen und auf dem Elisabethenrelief am Rathaus. In vereinfachter Form findet sich auch die Rahmung durch eine kräftige Hohlkehle wieder. Auch diese Arbeit darf mit Sicherheit der Werkstatt Juppes zugewiesen werden, ein interessanter Beleg für die mehr dem Kunsthandwerk angehörigen Aufträge, die ihm zufielen. Das kleinere Wappen wird einige Jahre später entstanden sein, gegen 1500 hin, als man nach der Fertigstellung des Wilhelmsbaues den neuen südlichen Weg anlegte. Damit scheint ein Vorrücken der Torfront nach außen Hand in Hand gegangen zu sein und im Anschluß daran die Anbringung des Wappens, das ja auch schon äußerlich fortgeschrittenere Formen zeigt.

Das Relief des Schlosses hat ganz offenbar das Vorbild, wenn nicht sogar den Anlaß für den späteren Portalschmuck des Rathauses gegeben. Die Ähnlichkeiten der Anlage sind ja so groß, daß der Gedanke berechtigt ist, daß man sich im Vertrag mit dem Künstler ausdrücklich auf seine für das Schloß geleistete Arbeit bezogen und für das Rathaus etwas Ähnliches in Aussicht genommen hat.

[1]) Vgl. K.-D. Hessen, Kreis Büdingen, S. 189 und Hessenkunst 1911 S. 10.

[2]) Vgl. K.-D. Hessen, Kr. Büdingen, S. 37.

Kapitel 8.

Die Totenschilde Wilhelms II. und Wilhelms III., die Grabplatten Wilhelms III. und der Jolantha von Lothringen.

Es bleibt noch übrig, eine Gruppe von Arbeiten zu besprechen, deren Zuweisung an Ludwig Juppe auch unter die Verdienste Küchs um unseren Meister gerechnet werden muß [1]).

Es sind Grabplatte und Totenschild Wilhelms III. († 1500), der Totenschild Wilhelms II. († 1509), dessen Tumba schon oben eingehend besprochen wurde [2]), sowie die Grabplatte seiner 1500 verstorbenen ersten Gemahlin Jolantha von Lothringen. Trotz der Verschiedenheit des Materials – die Totenschilde sind aus Holz, die Grabplatten in den Stein eingebettete Bronzegüsse – zeigen sie so übereinstimmende Züge in der Behandlung des Details, daß sie nur auf ein und denselben Künstler zurückgehen können.

Der Totenschild Wilhelms III. hält sich an eine auch sonst im 15. Jahrhundert gebräuchliche Form [3]): der landgräfliche Wappenschild, so wie wir ihn schon vom Rathaus- und Schloßrelief her kennen, mit Helm, Zimier und ganz in Rankenwerk aufgelöster Helmdecke ist einem größeren, runden Brett aufgeheftet, das in zwei konzentrischen Reihen an seinem Rande die Inschrift trägt: In jaren nach crist unsers hern geburt funftzehenhundert den montag nach sant veltins tag ist gestorben der Irleuchte hochgeborn furst und her Wilhelm lantgrave zu hessen grave zu Katzenelnbogen zu dietz zu ziegenhain und zu nidde . des sele got genade + .

Die Tafel hängt jetzt an dem Wandpfeiler links vom Georgsaltar im Landgrafenchor, etwa in der Höhe der Kapitelle des Maßwerks der unteren Fenster-

---

[1]) Vgl. Landgrafendenkmäler S. 196 – 199 und S. 214.

[2]) Kap. 2.

[3]) Überaus zahlreiche Beispiele dieser Art finden sich in der Nürnberger Lorenzkirche, wo sie fast ganz an die Stelle der Epitaphien treten. Ein sehr reichhaltiges und gutes Abbildungsmaterial ist dargeboten in M. Gerlach, Totenschilder und Grabsteine, Wien 1896. Daraus sind besonders zu vergleichen Taf. 2, 3, 8, 9, 11, 21, 30, 32, 47, 51, 54.

reihe, ihr gegenüber am rechten Pfeiler der Totenschild Wilhelms II. Beide sind neu und fehlerhaft bemalt.

Der eigentliche Wappenschild, ein einfacher Dreiecksschild mit ausgebauchten Seiten, ist in die untere Hälfte der Scheibe so eingepaßt, daß er oben und unten Mittelpunkt und Peripherie berührt, dagegen ragt der Helm mit seinen ähnlich wie auf den beiden Reliefs des Schlosses oben eng zusammenstoßenden Büffelhörnern darüber hinaus.

Küch hat schon auf die Vergleichsmomente, die das große Wappen des Wilhelmsbaues für die Behandlung des Dekors bietet, hingewiesen [1]) und eine Herstellung durch Juppe ebenso wie die Anfertigung der Schnitzformen für die beiden Grabdenkmäler aus äußeren Gründen wahrscheinlich gemacht. „Da die Entstehung der Totenschilde immerhin neun Jahre auseinanderliegt, wird man weniger an einen auswärtigen, denn an einen einheimischen Künstler denken, zumal da Marburg eine Kraft wie Ludwig Juppe ihr eigen nannte."

Entscheidend sind aber vor allem die stilistischen Momente. Wir hatten als immer wiederkehrende Form der einzelnen Zaddeln der Helmdecke an den Wappen ein langes, rinnenförmiges Lanzettblatt mit starker Mittelrippe festgestellt, das in drei kurze, sich umrollende Spitzen endet [2]). Und zwar zeigen sich diese Zaddeln in den beiden Wappenreliefs des Schlosses am stärksten übereinstimmend, also gerade die, die auch zeitlich am meisten in seine Nähe zu rücken sind, vor allem das ungefähr in dieselbe Zeit zu setzende kleinere Wappen vom Schloßtor. Man muß natürlich die Unterschiede der Holz- und Steintechnik in Rechnung ziehen; demgemäß sind am Totenschild die Blätter noch härter und schmäler, tiefer unterschnitten. Dasselbe zeigt sich ja auch bei den Lindenblättern an den Büffelhörnern. Am Relief des Wilhelmbaues umging Juppe dies dadurch, daß er metallene Lindenblätter einsetzte.

Der eigentliche Schild hat in seiner einfachen Form, der erhabenen Randleiste und den geschnitzten, die Felder fast vollständig ausfüllenden Löwen und Sternen eine auffallende Ähnlichkeit mit dem, wie wir urkundlich wissen, 1484 entstandenen älteren Totenschild Heinrichs III. († 1483), den Küch vermutungsweise Peter Mox dem Jüngeren geben will [3]); allerdings steht der jüngere Schild in der technischen Behandlung wesentlich höher. Der Totenschild Heinrichs ist jedenfalls in der Reihe der Landgrafenschilde der letzte vor dem Wilhelms, und so ist nicht ausgeschlossen, daß, als man die Anfertigung des Totenschildes Wilhelms III. einem Künstler vergab, auf den älteren Schild Bezug genommen und etwas Ähnliches verlangt wurde.

---

[1]) Landgrafendenkmäler S. 197.

[2]) Vgl. das im vorhergehenden Kapitel darüber Gesagte.

[3]) Vgl. Landgrafendenkmäler S. 214.

Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß die Tafel als Ganzes einen etwas nüchternen Eindruck macht, zu sehr wie nach geometrischen Grundsätzen konstruiert aussieht mit der etwas steifen Wappenform, den zwei konzentrischen Kreisen der Inschrift und der genau in den innersten Kreis hineingepaßten Helmdecke. Aber auch dies macht es wahrscheinlich, daß der Künstler an das Schema des älteren Schildes gebunden war und so nicht zur vollen Entfaltung seiner eigenen Gedanken kommen konnte.

Einen wesentlichen Fortschritt, vor allem in Bezug auf Entwickelung und Disposition des Ganzen aus dem gegebenen Thema heraus, zeigt der andere, neun Jahre später entstandene Totenschild Wilhelms III. Die Inschrift: Im Jar VX^c^ und Ander uff mittwochen nach S. Kilian ist mit tod abgescheiden der durchluchtig hochgebornn furst und herre herr Wilhelm der mittler landgrave zu hessen zu Katzenelnbog̅ zu dietz zu ziegenhain un̅ zu nidda d. g. g. ist vollständig abgetrennt und auf einem besonderen, mit einer schmalen Rahmenleiste versehenen Brett unter den eigentlichen Totenschild gehängt, bildet also optisch genommen eine Art Untersatz, eine Predella. Dadurch war zweierlei erreicht, einmal eine bessere Lesbarkeit derselben, und fürs andere brauchte der Meister in der ornamentalen Ausgestaltung der Tafel und des darauf gehefteten Wappens keine Rücksicht mehr auf sie zu nehmen.

Es sind drei Hauptrichtungen, nach welchen die beweglicheren Teile eines vollständigen Wappens, Kleinod und Helmdecke, auseinanderstreben. Daraus entwickelt Juppe die Form des Brettes, das den Hintergrund für das Wappen abgeben sollte. Er paßt das Ganze in einen dreipaßförmigen Rahmen ein, von dem jeder Bogen einen dieser Teile aufzunehmen hatte, während der über die untere Einbiegung des Dreipasses hervortretende Schildfuß gewissermaßen das Statische, die Basis in Verbindung mit der darunterhängenden Inschriftplatte betont. Auf den rechts und links vom Helm freibleibenden Teilen des obersten Bogens bringt er die Jahreszahl 1509, darüber ein großes W, umrahmt von drei Kreuzen, an.

Durch diese freiere Gestaltung des Hintergrundes war es nun auch möglich, die in dem anderen Totenschild durch den inneren Kreis noch streng zusammengehaltenen Zaddeln zu breiterer dekorativer Wirkung zu entwickeln. Das Ganze ist reicher ausgestaltet, der Helm größer, zierlicher im Einzelnen, breiter in seiner malerischen Wirkung, die Büffelhörner stehen etwas weiter auseinander, der Wappenschild zeigt eine ganz andere, zierlich geschwungene Form, die in der Mitte steht zwischen der des kleineren Schloßwappens und der hl. Elisabeth vom Rathaus.

Die Behandlung der Tiere darauf entspricht ganz denen auf dem großen Schloßwappen[1]). Vor allen Dingen zeigen sie noch die merkwürdigen, geteilten

[1]) Es sei hier auch bemerkt, daß die technische Ausführung des entsprechenden Wappenschildes (nicht der anderen Teile) eine mindere Hand verrät.

und zangenförmig gekreuzten Schwänze der Leoparden von Diez, die auf dem viel jüngeren Rathausrelief später wieder so verbunden werden, daß man die Teilung erst bei genauerem Hinsehen merkt. Auch die Behandlung der anderen Löwen läßt bis ins Einzelne gehende Vergleiche zu. Leider ist ebenso wie bei dem anderen Totenschild die heutige Wirkung sehr geschwächt, besonders stören die mit einem undurchsichtigen dicken Rot angestrichenen Löwen.

Die einzelne Ranke der Helmdecke ist hier noch schmäler geworden, sie erinnert stärker als an die beiden Schloßreliefs an die Helmdecke des sieben Jahre später entstandenen Grabmals des gleichen Fürsten.

Was diesen beiden Totenschilden nun ein ganz besonderes Interesse verleiht, ist, daß sie die letzten Zeugen einer Entwickelung sind, die wir, ähnlich wie bei den Grabmälern, in ihren einzelnen Phasen Schritt für Schritt mit in Marburg erhaltenen Beispielen belegen können, was ja selbst in Nürnberg trotz der großen Zahl der erhaltenen Totenschilde nicht möglich ist.

Diese setzen schon kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts mit dem Totenschild Konrads I. († 1240, also jedenfalls kurz danach entstanden) ein [1]). Die früher herrschende Ansicht, daß diese älteren Schilde Kampfschilde, nicht Totenschilde seien, die Paul Ganz [2]) auch für den bekannten Seedorfer Schild verfocht, ist längst durch die Forschungen Schenks von Schweinsbergs [3]) und Küchs [4]) mit überzeugenden Gründen widerlegt worden.

So stellen sich die älteren Totenschilde, unter denen als ganz besonders wertvolle Stücke der erwähnte des Landgrafen Konrad, sowie der etwa 65 Jahre jüngere Schild Heinrichs I. († 1308) zu nennen sind, ebenso wie die ganze Reihe der ungefähr gleichzeitigen dar als wirkliche Reiterschilde, nur in Format und künstlerischer Ausführung den eigentlichen Kampfschilden überlegen [5]). Es bildet sich zunächst auch nicht etwa ein bestimmter Typ, die Schilder folgen vielmehr durchaus den herrschenden Zeitformen. Daß die der Dynasten reicher in ihrer Ausstattung waren, nimmt nicht Wunder. So präsentiert sich der wahrscheinlich dem 1471 verstorbenen Landgrafen Ludwig zugehörige Totenschild in der eleganteren Form einer stark konkav gekrümmten Renntartsche mit dem aufgemalten vollständigen Wappen der hessischen Landgrafen, mit Helm, Decke und Kleinod.

[1]) 13 dieser Schilde, z. T. mit ihren Rückseiten, finden sich nach Bickellschen Photographien reproduziert nebst genauer Beschreibung bei F. Warnecke, Die mittelalterlichen heraldischen Kampfschilde in der St. Elisabethenkirche zu Marburg, Berlin 1884.

[2]) Paul Ganz, Gesch. d. heraldischen Kunst in der Schweiz im 12. und 13. Jahrhundert, Frauenfeld 1899, S. 26 ff.

[3]) Freiherr Schenk v. Schweinsberg i. d. Quartalsblättern des hist. Vereins für das Großh. Hessen, Jahrg. 1889 Nr. 3, Darmstadt 1889 (Vortragsreferat).

[4]) Landgrafendenkmäler S. 204—215.

[5]) Man behielt zunächst sogar die vollständige Beriemung bei. Vgl. P. Ganz a. a. O. sowie die Bickellschen Beschreibungen der Schilde bei Warnecke a. a. O.

Im 15. Jahrhundert formen sie sich immer mehr nach ihrem eigentlichen Zwecke, der Erinnerung an den Toten zu dienen, Gedächtnisschilde zu sein, um. Die in der betreffenden Zeit übliche Schildform wird zunächst beibehalten, darin erscheint aber häufig nicht nur das eigentliche Schildbild allein, sondern wie bei den angeführten Beispielen das ganze Wappen, und, was für die späteren Formen besonders wichtig ist, mit einer Inschrift über den Inhaber und seinen Todestag auf einem Spruchband versehen. Mit dieser Inschrift wird aus dem Totenschild eine Erinnerungstafel in Schildform, der Schild als solcher verliert seine Selbstständigkeit. Natürlich hängt auch dies mit der Entwickelung des gesamten Waffenwesens zusammen, das bei der vollkommener werdenden Ausbildung des Krebses auf der einen Seite, mit dem Aufkommen der Feuerwaffen und des Landsknechtswesens auf der anderen den Kampfschild zu einem immer stärker entbehrlichen Requisit machte.

Zwei Schilde sind es besonders, die den Übergang zu den Juppeschen Totenschilden vermitteln: der des Ewart Rode aus dem Jahre 1465 [1]) und der des 1478 verstorbenen jungen Landgrafen Ludwig, das Werk Gerharts von der Leyten.

In dem Schild Ewart Rodes erinnert nichts mehr, wenigstens äußerlich, an die Form des Kampfschildes, als das noch die Schildform bewahrende größere Brett, dem das eigentliche geschnitzte Wappen in Form einer Tartsche mit Helm, Kleinod und der das Ganze einrahmenden, in Ranken aufgelösten Helmdecke aufgeheftet ist. Die Schrift mit der Angabe des Todesdatums ist auf das Brett verwiesen. Wird hier wenigstens noch äußerlich durch Material und Form die Erinnerung an die ursprüngliche Entstehung der Totenschilde gewahrt, so ist diese bei dem nur 13 Jahre jüngeren Totenschild Ludwigs vollkommen verschwunden, sodaß man von einem Schild nur in übertragener Bedeutung sprechen kann. Das Ganze ist der Malerei überlassen [2]): Eine viereckige Tafel von roter Grundfarbe, darauf das sauber und geschmackvoll gemalte Wappen der hessischen Landgrafen; der freibleibende rote Grund wird belebt durch das Spruchband mit der Inschrift: A° dm M° CCCC° LXXVIII obiit der ho geborn forste lodewyg lätgraue tzu hessen.

---

[1]) Vgl. die Abb. bei Warnecke a. a. O. Taf. 15 u. S. 35.

[2]) Charakteristisch für den Gedanken aber einer solchen Darstellung und die Erinnerung an die älteren Stücke ist, daß man trotzdem noch von einem Schild spricht; vgl. den Eintrag der Fleck'schen Rechnung v. 1478: 1 guldin gebin meistir Erharde dem moler uff mitwochen nach Lucie virginis von dem schilde zu molnde als zum dutzschen huse pobir myns jungen hern seligen grab. Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 191. Bei dem nächsten, 1484 aufgehängten Totenschild des Landgrafen Heinrich III. ist ja wieder die Schildform verwendet, demgemäß bemerkt auch der betreffende Eintrag: 17 alb. 2 heller gebin Marcus zum dutzschen huse uf mitwochen nach Jubilate von myns herren seligen schilde ufzuhangen und von siner yarczide zu luden. Vgl. Küch a. a. O. S. 207. Andernfalls hätte man sicher beim Totenschild Ludwigs von einer tafel gesprochen.

Natürlich geht eine solche Entwickelung nicht konsequent vor sich, der diesem folgende Landgrafenschild Heinrichs III. von 1484, den wir ja vorhin schon als zu Juppes Arbeit in einer gewissen Beziehung stehend erwähnt haben, kehrt zur einfachen Schildform zurück und nimmt so die ältere Tradition wieder auf. Aber auch wieder in gewandelter Gestalt: er bewahrt wohl äußerlich die Schildform, trägt aber die Bilder in geschnitztem Relief, das Ganze durch eine erhöhte Randleiste eingerahmt. Bei den älteren Schilden näherte sich die Technik, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, der bei den wirklichen Kampfschilden gebräuchlichen – Stuckrelief mit überlegter Leinwand auf dem glatten Grunde des Brettes [1]) –, hier hat sie sich ganz davon abgewandt.

Eine ältere Übergangsform zu diesem Schild stellt der jetzt am nordsüdlichen Vierungspfeiler der Kirche hängende, wohl noch ins 14. Jahrhundert gehörende Landgrafenschild dar, dessen Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit ungewiß ist. Er zeigt noch die älteste Form mit dem aufrechten Löwen, aber nicht mehr in der alten Stucktechnik aufgelegt, sondern schon in geschnitztem Relief.

Die direkte Vorstufe – für Marburg wenigstens – zu Juppes beiden Schilden bietet der des Ewart Rode. Es bedurfte nur einer Abrundung des dort noch schildförmig gehaltenen Brettes, das ja in solcher Form auch für die bei dem Schilde eines regierenden Landgrafen erforderliche Inschrift kaum ausgereicht hätte, um eine solche Lösung der Aufgabe zu bewirken, wie wir sie in Juppes Arbeit vor uns haben. Juppe ist ja dann in seinem zweiten Schild noch weiter gegangen, hat die Inschrift aus der eigentlichen Wappentafel ganz ausgeschieden und so einen ohne Zweifel künstlerisch wesentlich harmonischeren Eindruck erzielt.

Ob die zunächst in dem Schilde Wilhelms III. erreichte Lösung tatsächlich Juppes künstlerisches Eigentum ist, ist eine andere Frage, die an sich mit der an der Hand der in Marburg selbst erhaltenen Beispiele skizzierten Entwickelung der Totenschilde nichts zu tun hat. Es ist aber nicht anzunehmen, vielmehr handelt es sich wohl, da bereits schon aus früherer Zeit ähnliche Arbeiten in großer Anzahl vorliegen, um eine einfache Aufnahme dieses Typs, für den vielleicht Beispiele in Marburg selbst vorhanden waren, oder deren Bekanntschaft ihm auf seinen Reisen oder sonst irgendwie vermittelt wurde. Ich verweise für solche älteren Beispiele auf die betr. Abbildungen in dem Gerlachschen Werk sowie in Ströhls Wappenatlas [2]). Es scheint da eine Verschmelzung mit den eigentlichen Erinnerungstafeln vorzuliegen, wie sie etwa zum Gedächtnis der Stiftung einer Messe oder eines Seelgerätes aufgehängt wurden; auch dafür finden sich aus relativ früher Zeit Analoga, die den gleichen Typ zeigen [3]).

[1]) Vgl. das über die Technik bei Warnecke a. a. O. Gesagte.

[2]) Stuttgart 1889.

[3]) Vgl. Ströhl a. a. O. Tafel LXVII, Fig. 4, Gedächtnisschild Ludwigs von Pienzenau. Noch heute werden Schilde in ähnlicher Form zur Erinnerung an Wallfahrten usw. in gewissen Kirchen aufgehängt. Die Kevelaerer Wallfahrtskirche birgt z. B. eine Menge davon.

Die im gleichen Jahr, 1505, entstandenen und von einem der Söhne Gerharts von der Leyten polychromierten Grabplatten[1]) zeigen unter einander dasselbe Dekorationssystem: Die eigentlichen Wappen sind eingefaßt durch ein breites Schriftband, das an den Ecken in quadratischer Rahmung bei Wilhelm III. die Evangelistensymbole, bei der Jolantha vier Engel mit Schriftrollen zeigt. Darin erscheinen die Wappen: Bei der Grabplatte Wilhelms III. in der Mitte groß das vollständige der hessischen Landgrafen, mit weit ausladender Helmzier und Rankendecke; darüber in den Ecken rechts und links kleiner die Wappen von Kursachsen und Katzenelnbogen-Diez, darunter entsprechend Kurbrandenburg und Württemberg[2]).

Auf der Grabplatte der Jolantha steht in der Mitte groß das zusammengesetzte Wappen Hessens und Lothringens, darüber die Helme mit ihren Kleinoden, dem Adler und den Büffelhörnern; in den Ecken oben links und rechts erscheint über dem hessischen Helm Kursachsen, über dem anderen noch einmal das lothringische Wappen mit der Herzogskrone, unten links Württemberg, rechts der Herzschild des lothringischen Wappens mit den drei gestümmelten Adlern (Alérions) auf dem mittelsten Schrägbalken.

Die Grabplatte Wilhelms trägt eine deutsche Minuskelinschrift: Anno d[omi]ni M° CCCCC° uf den mo[n]dag nach sant valenti[ni] starp der erluchtige hochgeborn forst und her her Wilhelm lantgraf zu hesse[n] graff zu katczenelnboge[n] zu Ziege[n]hay[n] zu dietz und zu nidda etc.; die andere lateinisch: Anno d[o]m[ini] M° CCCCC° XXI mensis may obiit illustr[issima] d[omi]na jola[n]da lotringie et bare ducissa et[c.] legiti[m]a quo[n]da[m] illustr[issima] p[ri]ncipis et d[omi]ni d[omi]ni Wilhelmi la[n]t[gra]ui hassie comit[is] in kacze[n]elnbog[en] dietz Zeg[en]hai[n] et i[n] nidd[a] c[omitis].

Die angewandte Technik ist eigentümlich, ermöglicht aber eine eigenartig prächtige Wirkung: Reliefierte Bronzegüsse sind eingesenkt in eine Steinplatte mit erhöhtem und profiliertem Rand. Eine solche Vermischung von Stein und Bronze, das Einsenken der Metallplatten in den Steingrund kommt gegen das Ende und um die Wende des 15. Jahrhunderts immer häufiger vor; als sehr frühes Beispiel führt Schweitzer die Grabplatte der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche von Mosbach an[3]); in Marburg selbst haben wir noch vier weitere Beispiele in den Grabplatten der Anna von Katzenelnbogen († 1494) aus dem

[1]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 197: Zwischen dem 17. und 29. September 1505 erhielt der Sohn des Malers Gerhard, also wahrscheinlich der Ältere, Heinrich, seitens des Marburger Rentmeisters eine Zahlung von $4^1/_4$ Gulden, so er an den zcweyn sercken m. g. h. und m. g. f. van Lottringen loblicher gedechtniss verdient, hait di ussgestrichen.

[2]) Auf einen genealogischen Irrtum in der Anbringung des kurbrandenburgischen Wappens macht Küch a. a. O. S. 196 in der Anmerkung aufmerksam. Es kann sich erst auf Margarethe von Nürnberg, die Urgroßmutter Wilhelms beziehen.

[3]) H. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Studien zur deutschen Kunstgesch. Nr. 14, Straßburg 1899.

Jahre 1496 und den drei dieser entsprechenden des Hofmeisters Hans von Dörnberg [1]) und seiner beiden Frauen. Im weiteren Umkreise Marburgs bewahrt die Pfarrkirche von Biedenkopf die Metallgrabplatte des am 24. Februar 1520 gestorbenen Plebans und Doktors der Theologie Hiltwinus Doliator auf.

Aber die Grabplatten Wilhelms und der Jolantha haben vor den übrigen eben angeführten eine stilistische und technische Eigentümlichkeit voraus. Während es sich in den aus Messing bestehenden Grabplatten in Marburg um die weit verbreitete Niellotechnik [2]) handelt und der Biedenkopfer Pleban ein typisches Bronze-Flachrelief zeigt, sind die Marburger Wappentafeln auf den ersten Blick als in den Metallguß übertragene Holzschnitzereien von der gleichen Art, wie wir sie an den Totenschilden beobachtet hatten, zu erkennen und unterscheiden sich dadurch wesentlich von den sonst gebräuchlichen Bronzegrabmälern. Die Helmzier mit ihren Zaddeln ist teilweise so selbständig behandelt, so tief unterschnitten, daß sie sich weniger reliefmäßig mit dem Steingrund verbindet, sondern vielmehr wie darin eingesunken erscheint; Ranke für Ranke mußte ihr besonderes Bett in der Platte finden.

Aus einem genaueren Studium der Platten ergibt sich mit Sicherheit, daß die jetzige Fassung nicht die ursprünglich beabsichtigte ist, daß man erst, nachdem die großen Wappen stückweise schon gegossen waren, zu einer Umänderung schritt, die gewisse Unstimmigkeiten in dem jetzigen Bild zur Folge hatte.

Auf die Tatsache, daß man von den beiden Rankenbündeln der Helmdecke rechts und links des großen Wappens auf dem Grabstein Wilhelms gerade die stärkste, die Mittelranke nachträglich abgeschnitten hat, um das Wappen überhaupt in das Viereck der Schriftbänder einzwängen zu können, daß man sogar trotzdem zu einer leichten Schrägstellung desselben genötigt war, hat schon Küch a. a. O. S. 198/99 aufmerksam gemacht. Er erklärt es aus einem Berechnungsfehler des Künstlers.

Untersucht man nun aber auch die übrigen Wappen genauer darauf hin und zieht die Grabplatte der Jolantha ebenfalls zum Vergleich heran, so erkennt man bald, daß dies nicht allein aus einem Berechnungsfehler — der ja doch auch bei einem hier arbeitenden Künstler etwas verwunderlich wäre — zu erklären ist, daß vielmehr eine nachträgliche Änderung des ursprünglichen Plans vorliegt.

Während nämlich links oben das kleinere Wappen Kursachsens sich noch leidlich gut in den Raum einfügt, entstehen bei dem entsprechenden von Katzenelnbogen-Diez schon Schwierigkeiten; es paßt gerade noch so in den Raum hinein, daß es an die Lindenblätter und das Schriftband stößt. Ebenso ist es mit dem entsprechenden unteren Wappen von Württemberg: Auch hier wird die An-

[1]) Vgl. Küch a. a. O. S. 195/96.

[2]) Niello in übertragenem Sinne, da die Füllung fehlt.

passung nur dadurch ermöglicht, daß das rechte Rankenbündel der Helmdecke des hessischen Wappens eine Kleinigkeit abgerückt ist, sodaß das Helmkleinod in die Lücke faßt, während der Schildfuß sich schon wieder mit dem unteren Inschriftrand berührt.

Kein Zweifel: die das Ganze so einengende Umrahmung durch die Schrift war nicht ursprünglich vorgesehen. Darauf scheint nun aber auch die Behandlung der Steinplatte selbst zu deuten: sie zeigt einen stark erhöhten profilierten Rand, der an sich schon als rahmenartiger Abschluß wirkt, sodaß nun die Einpassung durch Schriftband und Rahmen eine doppelte ist.

Dieses Schriftband ist auf dem anderen Grabstein von den gleichen Abmessungen, trotzdem dessen Platte volle 19 cm schmaler ist; es paßt noch eben hinein, berührt sich aber schon rechts und links mit der Profilierung[1]), und auf dieser Platte können wir innerhalb des Schriftbandes die gleichen Beobachtungen machen. Die Wappen sind in den viel zu engen Raum mühsam hineingequetscht. Hier ist das sogar noch auffälliger. Das Wappen Kursachsens, für welches dieselbe Gußform wie auf der anderen Platte verwendet wurde, paßt gerade noch mit genauer Not in seine Ecke, und gegenüber gestattete die hohe Helmzier des lothringischen Wappens, der Adler mit seinen hoch und weit gespannten Flügeln überhaupt nicht mehr die Anbringung eines entsprechend vollständigen Wappens; ein einfacher, unten abgerundeter Schild, noch einmal das lothringische Wappen wiederholend, nur mit der Herzogskrone darüber ist an seine Stelle getreten. Bei den zwei unteren Wappen verhält es sich ebenso.

Das läßt den Schluß zu, daß man sich zur Anbringung des Schriftbandes auf beiden Grabplatten erst entschlossen hat, nachdem die Gußstücke der Wappen schon fertig waren, man mußte infolgedessen die größte und am stärksten ausladende Mittelranke des hessischen Wappens auf dem Grabstein Wilhelms verkürzen, was man ja auch, wie vorhin gesagt, auf eine ziemlich summarische Weise getan hat.

Offenbar waren also, für die Grabplatte Wilhelms wenigstens, nur die fünf Wappen, in der Mitte das große, die vier kleineren nach den Ecken zu, geplant; die breit ausladende Rankendecke sollte den leeren Raum an den beiden Schmalseiten der Platte ausfüllen. Auf die Schrift hatte man entweder ganz verzichten wollen oder vielleicht, analog der von vornherein in Aussicht genommenen Aufrichtung der Platte an der Chorwand, eine solche vielleicht als Sockelinschrift gedacht.

---

[1]) Die Maße der Metallschilder sind: In der Grabplatte Wilhelms III. ganze Höhe des hessischen Wappens 1,35 m, größte Breite 1,15 m, Schildhöhe 0,54½ m, Breite 0,48 m. In der Grabplatte der Jolantha: Hauptschild 0,61½ m, Breite 0,55½ m, Höhe der Helme usw. 0,64½ m, größte Breite des ganzen Wappens 1,10 m, Länge der Schriftbänder bei beiden 1,92×1,08 m, Breite quer gemessen 0,18½ m, die Eckquadrate 0,25 m.

Das Grabmal Wilhelms dürfte auch das zuerst gegossene sein, denn man hat in dem anderen eine Reihe von Gußformen, einmal sogar ein ganzes Wappen, nämlich das Kursachsens wieder verwendet. So sind z. B. die beiden großen Ranken, die rechts und links vom Helm des Mittelwappens schräg nach oben streben, auf der Grabplatte Jolanthas unter die Helme Hessens und Lothringens geheftet; das kursächsische Wappen ist vollständig übernommen und bei den kleinen Wappen rechts und links unten hat man Helm und Helmdecken wieder verwendet, nur andere Zimiere und Schilder eingesetzt.

Aus der schon erwähnten Tatsache, daß an dem Grabmal Jolanthas die Steinplatte bei gleicher Höhe (1,92 m und 1,93 m im Lichten) wesentlich schmaler ist und daraus, daß man von vornherein ein größeres Doppelwappen beabsichtigt hatte, daß man zu diesem wieder die Formstücke des vorigen Wappens benutzte und ferner, daß sich die kleineren Wappen hier noch schlechter dem Ganzen einfügen – man beachte die leere Stelle in der Mitte der Platte über dem großen Wappen, oben rechts mußte man ja sogar zu einer veränderten Wappenform greifen – möchte ich den Schluß ziehen, daß in dem ursprünglichen Plan überhaupt nur ein in die profilierte Sandsteinplatte gesenktes großes Doppelwappen vorgesehen war, und daß man erst, nachdem man sich für beide zur Hinzufügung des Schriftrandes entschieden hatte, nachträglich die vier kleineren Wappen einpaßte, um nun auch diese Platte der anderen möglichst anzunähern, da man nach der Hinzufügung des Schriftbandes den leeren Raum über und unter dem Wappen als störend empfunden haben wird. Die Wahl einer etwas einfacheren Form für ein Frauengrabmal ist ja auch nicht verwunderlich.

Daß wohl die erste Anregung zur Aufstellung eines Bronzeepitaphs die 1496 entstandene Nielloplatte der Anna von Katzenelnbogen gegeben haben mag, darauf hat schon Küch a. a. O. hingewiesen und wahrscheinlich gemacht, daß man aus Mangel an in solcher Technik erfahrenen Künstlern zu dieser Form des Bronzegusses gegriffen habe. Er bringt dies sehr glücklich in Verbindung mit der damaligen Anwesenheit eines auswärtigen Geschützgießers, Meisters Konrad von Nancy, der gerade im Jahr zuvor, 1504, vom Landgrafen nach Marburg zur Aufstellung eines neuen Geschützparkes berufen worden war, da sich die älteren hessischen Geschütze im pfälzisch-bayrischen Erbfolgekriege nicht bewährt hatten[1]. Die einzelnen Stücke sind dann vermutlich nach Schnitzformen Ludwig Juppes von ihm gegossen worden, wie wir späterhin noch dartun werden.

Hält man sich diesen Vorgang vor Augen, dann findet auch die nachträgliche Einflickung der Schriftbänder an beiden und der kleineren Wappen am Grab-

---

[1]) Daß die größere Wahrscheinlichkeit für diesen Nanziger Meister als Gießer der Bronzeteile spricht, als für den in Marburg wirkenden Glockengießer Hans Kortrog, der 1515 für die Elisabethenkirche Glocken goß, bemerkt Küch a. a. O. S. 198.

stein der Jolantha ihre Erklärung. Juppe wird, als er an den Entwurf des Ganzen heranging, sehr bald herausgefühlt haben, daß die Verschiedenartigkeit der Technik, auf die er angewiesen war, von der an den Niellograbsteinen angewendeten auch ein verändertes Dekorationssystem der ganzen Grabplatte bedingte, daß die höheren und tiefer in ihren Helmen und Deckenzaddeln unterschnittenen Reliefs nicht zusammenstimmten mit dem Flachguß der dort verwandten Schriftbänder, die er aber doch nachträglich auf den Wunsch des hohen Bestellers einfügen mußte, der die Grabplatte offenbar den anderen möglichst stark annähern wollte. Insofern kann man also eigentlich erst von einem indirekten Einfluß der Nielloplatten auf die ganze Konzeption der Grabdenkmäler sprechen.

Die Grabplatte der Anna von Katzenelnbogen, sowie die drei erwähnten Dörnbergschen Nielloplatten entstammen sicher der gleichen Werkstatt und auch ungefähr der gleichen Zeit. Sie gehen nach Technik und Ausführung eng zusammen mit der in Cleve befindlichen Grabplatte des Herzogs Johann II. und seiner Gemahlin Mechthild und ebenso mit einer jetzt im hessischen Landesmuseum zu Cassel befindlichen Nielloplatte für den Erzbischof Hermann von Köln († 1508). Da nun für die Cleveschen Platten eine Anfertigung durch einen Kölner Meister im Anfange des 16. Jahrhunderts beglaubigt ist, so liegt es nahe, auch für die verwandten Stücke einen Export von dorther anzunehmen, besonders, wenn man sich vor Augen hält, daß es sich in allen diesen Fällen auch um Angehörige des hessischen Hauses, oder wenigstens, wie bei Dörnberg, um solche Besteller handelt, die zu diesem in den engsten Beziehungen standen. Der Kölner Erzbischof Hermann selbst war ein Bruder Heinrichs III. von Hessen und Vormund Wilhelms III., Mechthild von Cleve war Wilhelms Schwester, und die Beziehungen Dörnbergs zu Hermann einerseits wie zum hessischen Landgrafenhause andererseits sind bekannt [1]).

---

[1]) Die Platte der ersten Gemahlin Hans von Dörnbergs, der Anna von Weihers († 1481), ist vermutlich 1497 mit der der in diesem Jahre verstorbenen zweiten Gemahlin Luckel von Hatzfeld angefertigt worden. Diese beiden tragen nämlich das Todesdatum, während es in der dritten Platte Hans von Dörnbergs noch unausgefüllt ist. Es steht von der Inschrift überhaupt nur da: Anno domini millesimo. Da die Platten alle den gleichen Charakter zeigen, sind sie also offenbar 1497 oder 1498 nach Luckel von Hatzfelds Tod durch Dörnberg bestellt worden im Anschluß an die kurz vorher erfolgte Aufstellung der Tafel für Anna von Katzenelnbogen. Diese mag für den Hofmeister die eigentliche Veranlassung gewesen sein, für sich und seine Familie ähnliche Grabplatten anfertigen zu lassen. Nach dem Verlust seiner Stellung hätte er wohl kaum, wie schon Küch bemerkt, diese Platten in der Kirche aufstellen können, also bildet 1501 auf jeden Fall die oberste Grenze. Aber daraus, daß in dem Anfang seiner eigenen Grabinschrift nur Millesimo, nicht Millesimo CCCCC° steht, ergibt sich zugleich, daß die Anfertigung noch vor 1500 fallen muß: also jedenfalls 1497 oder 98 gleichzeitig mit den beiden anderen. Ein Hinweis darauf gibt auch die Umschrift des mittleren Medaillons auf dem Grabstein der Luckel von Hatzfeld: + und. ich. hans. volgen. her. nach. want. got. wyl. en. syn. gebot, der . zele. der. almechtig. got. gnedig. sin. wil.

Charakteristisch für die schon im Eingang skizzierte Entwickelung des Marburger Kunstlebens ist nun, daß man im Anfang des 16. Jahrhunderts nicht mehr solche Stücke auswärts bestellt, sondern den Versuch macht, sie im eigenen Lande und mit eigenen Mitteln herzustellen. Auch das führt immer zwingender auf die Vermutung, in Juppe, der ja die einzige größere Schnitzwerkstatt in Marburg besaß, den künstlerischen Urheber dieser Bronzegüsse zu sehen.

Wir können für die spätere Zeit urkundlich belegen, daß er tatsächlich solche für Metallguß bestimmte Schnitzmodelle geliefert hat. In der Marburger Baurechnung von 1535 findet sich der Eintrag: Ludwig Jupen von zweien formen, darin die bleiern lebenkap gegossen sein, geben 6 1/2 s.. Das betrifft die schon in der Einleitung erwähnte Aufrichtung des Marktbrunnens, an dem er ja auch sonst schon tätig gewesen ist.

Daß man im Mittelalter und gerade um diese Zeit häufiger an Bildschnitzer die Anfertigung von Modellen für den Metallguß vergab, dafür finden sich Belege genug. Man denke an die Holzmodelle, die Juppes Zeitgenosse Jan Borman für die Metallstatuen an einige öffentliche Gebäude Brüssels zu liefern hatte[1]), oder an die Modelle für Leuchter, die der Lübecker Benediktus Dreyer für eine Ausführung in Messing anfertigte[2]); ebenso hat Goldschmidt für Lübeck an die Aufstellung des metallenen Sakramentshäuschens erinnert[3]), dessen Holzmodelle im Jahre 1476 mit 151,10 Pf. bezahlt wurden; oder man erinnere sich an das Nürnberger Gänsemännchen des Pankraz Labenwolf[4]) und für eine spätere Zeit an das von Demmler abgebildete große Holzmodell eines württembergischen Fürstengrabmals[5]).

Schon bei der Aufstellung der Nielloplatte der Landgräfin Anna ist Juppe mit tätig gewesen, er hat die Messingstücke in den Schrein eingesenkt. Daß ihm bei den Grabmälern Wilhelms III. und der Jolantha auch die Bearbeitung der Steinplatten zugefallen ist, ist anzunehmen; den Beweis dafür gibt das Profil ihres erhöhten Randes; es stimmt genau mit dem des Reliefs vom Rathaus überein uud ist ganz ähnlich dem der Deckplatte an der Tumba Wilhelms II., nur daß hier an die Stelle des schmalen inneren Rundstabes eine einfache Abeckung der Hohlkehle getreten ist. Ganz ähnlich findet es sich dann natürlich auf der Innenleiste der Einrahmung des großen Schloßreliefs.

---

1) Vgl. J. Roosval, Schnitzaltäre S. 26.

2) Vgl. J. Roosval, Benedikt Dreyer, ein Lübecker Bildschnitzer im Anfange des 16. Jahrhunderts. Jhb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, 1909, S. 271 ff.

3) A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889, S. 7.

4) B. Daun, Peter Vischer und Adam Krafft, S. 69.

5) Th. Demmler, Die Grabdenkmäler des Württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im 16. Jahrhundert. Stud. zur deutsch. Kunstgesch. Nr. 129, Straßburg (Heitz).

Auf die Übereinstimmungen der Bronzewappen mit den Totenschilden, besonders dem Wilhelms II. und damit zu den übrigen derartigen Arbeiten Juppes noch einmal genauer einzugehen, erübrigt sich nach dem Gesagten, sie liegen deutlich auf der Hand, gehen auch hier charakteristischer Weise noch stärker mit dem Wappen des Schloßreliefs als mit dem wesentlich späteren vom Rathaus zusammen. Vor allen Dingen gleichen sich die gelockten Köpfchen der Engel und die Köpfe der Löwen mit ihren bereits schon an Stirn und Jochbeinknochen ansetzenden Ohren.

Beilagen[1].

1. Vertrag des Marburger Malers Cort Gubener mit dem Kloster Volkhardinghausen. 1520 Mai 30.

In Gots namen amen! Kunt und offinbar si allermenniglich etc. . . ., das im jar dusent funfhundert und zweintzig . . . uf mitwochen des drissigsten tags des monats Maii . . . . der ersam meister Cort Gubener, anders gnant Schilder, moler von Marpurg, offnet und bekante, das er . . . wissentlich und eigens willens . . . obirgeben und obirgezalt hat vierzig rinsche gulden den wirdigen geistlichen herren prior und ganzen convent des cloisters und (!) Volckardingkusen regulierers ordens Paderborns bistumbs alle iren nachkommen, doch mit solchem vorworde, gedinge und underscheide, das obgnanten herren prior und convent gemelten meister Corde mit notturftiger spisse und drank, wie durch den gemeinen convent teglichen gebruchet und gespisset wirt, uf sin person allein sin lebenlang, auch mit einer zemblichen wonungen, stoben, bettunge und kamern, wie er die ein zeitlang ingehat und dieselbigen nach notturft zu bessern, gnugsam vorsehen und vorsorgen sollen. Und nachdem vurgedachter meister Cort den gnanten von Volckardingkusen zwe und vierzig gulden mit truwelicher arbeit abvordient hat, wil er auch solche vierzig und zwene gulden obgeschriebener maisse inen den von Volckardingkusen, soverne er sines vaters doit erlebt, uf und obirgegeben haben. Wer es aber sache, berorter meister Cort ehe dan sin vater doitlich abeginge, alsdan sollen vorgesc(hriebene) herrn prior und convent die bestimpten zweundviertig guldin seinem vater zu geben und zu bezalen verbunden und schuldig sin und damit aller forderung und ansprach, so sin vater, broidere oder jemants von seinen vormeinten erben zu sinem nalass zu haben vormeinten, entledigt sin, und wes gemelter meister Cort mitler zit mit siner arbeit vordient oder ander zemlicher billicher maisse an sich bringt, sall alles samptlich und besonderlich den gnanten von Volkardingkusen nach sinem sterblichem abegang heim gefallen sin und ewiglich bliben, doch den gebruch und abnutzung solcher vordienter belonung ime meister Corden in sinem leben zu siner nottorft und eren vorbehalten. Hat sich auch des williglich und wissentlich begeben und verzegen, das er von demselbigen, was er mitler zit vordient und an sich bringt, nichts wil vorkoufen, vorgeben, vorussern oder in ienigen weg vorandern in contracts oder testaments wisse, oder wie das namen eigent, zu keinerlei wisse anders dan obgerorter maisse, es geschehe dan mit wissen, willen und fulbort obgnanter herrn priors und convents. Auch hat gnanter meister Cort sich begeben, das er das glasewerk, so von ruthen oder venedischen schiben in dem gemelten cloister und zu Bellingkusen irem usshobe notturftig ist, indem ime glas, blei und zinnen darzu vom cloister gehantreicht, machen wil und weiter zu keinem arbeide vorbunden sin. Mit solchem furwort, gedinge und underscheide hat vilgemelter meister Cort sich und das sine mehrgedachten herren prior etc. . . . obirgeben, jedoch nicht das er zu geistlichem habiet und kledung noch zu monnichlicher profession oder ewiglicher obedientz und gehorsam vorstrickt sin wil, sondern in synen gewontlichen weltlichen kledern frommes, zuchtigen, dogentsams lebens flissigen, auch nach siner nottorft und gelegenheit an andern erlichen redlichen stedden sin hantwerk zu uben und pfenning zu vordienen gemechtiget sein etc. . . . .

[1]) Die Orthographie ist in der für Texteditionen üblichen Weise vereinfacht worden.

Alle obgeschrieben dinge sein geschehen zu Corbach in des ersamen fursichtigen Conraden Corthens huss . . . in gegenwirtigkeit der wirdigen und erbarn herrn Henrich Span, her Gerhart Becker pastor zu Adorpf, her Gerhart Krussler pastor zu Reyn, her Cort Loesken, Hans Wecken, burger zu Corbach, gloubwirdigen gezugen etc. . . .

Und ich Conrad Kluppel von Corbach Paderborns bistumbs von pabstlicher und keyserlicher macht offentlicher notarius etc. . . .

Staatsarch. Marburg. Fürstl. Waldeck. Urk. Nr. 9567. Ausfertigung auf Pergament, Notariatssignet neben der Unterschrift.

2. Vertrag der Johanniter zu Wiesenfeld mit den Franziskanern zu Meitterdorf betreffend Anfertigung eines Altarschreines. 1520 Okt. 21.

Zu wissen si iderman, dem diser ziddel vorkomet, sehen ader horen lesen, daß im iar nach Christi geburt dusent funfhundert und zwenzich uf der heligen ilfdusent iunffrauwen dag di weirdigen und geistlichen herren her Caspar Leber comthor, her Johan Althuis prior und di andern convenshern und bruder zu Wesentfelt ordens sant Johans han den geistlichen und andechtigen brudern sant Francisci ordens zu Meitterdorff eine tafeln uf den hoen altaer in der keirchen zu Wesenfelt zu machen verdinget und derhalben mit inen in massen, wi heirnach volget, uberkumen, also dass di gedachten bruder solche tafeln nach massen hoe und breide, wi si die entfangen han, ganz uißberiden, uif eiren kosten und verlaeg machen sollen von solcher forme geschickt, daß das mittel corpus sal in drie deil gedeult werden. In das mittelste deil soln si machen die historien, wi der herre Christus mit sinen drien iungern und aposteln im garten Bette verraden und gefangen wart, und was dar zu meher gehorig ist; in das deil uf der reichten siten soln sie unser liben frauwen beilde mit irem kinde Jesu ufs finste und schonste nach der tafeln proporcion und geschiglichkeit, derglichen auch uf di linken siten sant Jhans des doefers Christi mit sinem lamgen und geborlicher bereitung und kleidung machen. Di floegel beider siten sollen iglicher in fier deil gedeilt sin. In den floegel bie dem mergenbilde sollen von unser liben frauwen fier stugk mit erer zubehorung komen; das irst stugk sal sin der engelsche gruiss, das ander di opherung Christi in den tempel, das dritte di helgen dri kunge und das fierde di himmelfart Marie. In den andern floegel sollen gemacht werden och fier stugke; das irst, als sant Johans prediget allerlei volke in der woestenunge bie dem Jordan, das ander, als er Christum im Jordan doufet und wi sich eme hait geoffenbaret di hellige driefaltigkeit, das dreitte die enthouptung sant Johans, das fierde stugk sal sin das iungeste gericht, igklichs mit siner zubehorung. Di underscheide und pieler der tafeln sollen mit beildergen und tabernakelchen ufs subtilest uisgefurdt werden. In den fuiss sal komen di helle zubrechung und di ufersteung Christi, wi sich das mit sinen stugken eigent. Dise vorgeschreben stugke sollen alle ufs beste geschnidden sin und ufs schonest mit gudem golde verguldet und mit guder farbe ufs finste uisgestrichen von binnen und von buissen flach gemalt. Di dafel sal uch haben aben uf einen uiszoig und tabernakel. Darin sal mitten stehen ein crucefix, darunder Maria und sant Johans evangelista, wi sich gehoret, dar neben[1]. . . . . Jorge und sant Christoffeln, dar baben ein misericordienbilde Christi, ... guder farben und . . . . zu geziert. [Zu] aller uberste sal stehen daruf ein adeler wi . . . . inen . . . . . Johans den . . . . [Dazu] ist mit beredt, dass di bruder vorgnant sollen solcher [t]afeln corpus mit . . flusse golde sullen machen und bi der herren kost ufsetzen gegen des helgen crutzes dach, wan er gefellet, uf den

[1]) Von hier ab ist die Schrift in der Mitte der Urkunde teilweise zerstört.

sondag nehestkunftig darnach das nehest jar einen floegel, das ander jaer den andern flugel, darnach das drit jaer den uiszoig mit sinen beilden gantz und gaer ain allen verzoig und wederrede gutlichen bereiden, volnfuern uf iren kosten, es si dan, daß si was ufsetzen, das sal bi der hern kost gescheen. Dargegen vor arbeit kostung und alle bereidung sollen und wollen die gedachten hern comthor, prior und convent den berudden (!) brudern zweihundert gulden hantrichen und geben, und nemelich sollen sie der den brudern uf nehest zukunftig Michaelis zen gulden, darnach exaltacionis sancte crucis dreissig, darnach alle iar gegen di faesten Francfurter messe zwenzich gulden golt ader gelt Marpurger were on iren schaden libern und bezalen so lange bis die zweihundert gulden vergnuge und bezalet sin. Ist auch hie bie geredt und verdedingt, so die tafel ungeverlich nach herkentnisse frommer verstendiger luid von beiden deilen gekoren firzich ader funfzig gulden ungeverlichen kostelicher ader besser worde, dan dy zwihundert gulden, sollen di gemelten heren und convent den brudern auch von jaeren zu jaren, wi obgeschriben ist, vergnugen und bezalen, alles ain geverde und argelist. Solches gereden und geloben mir beide partie von biden siten vorgnant vor uns unde unser nachkomend ste und veste zu halten. Des zu urkonde der warheit sin diser ziddelen glichludend zwo gemacht und iglicher parthie eine mit dess andern gemeinen convents seigel uf spacium under di schrift gedruckt, versigelt ubergeben sich danach wissend zu richten und zu halten, im iaer und dag nach Christi gebort wi vor geschriben stehet.

Staatsarch. Marburg. Johanniter zu Wiesenfeld 1520 Okt. 21. Orginalausfertigung auf Pergament. Siegel Papier über Wachs aufgedrückt.

3. **Vertrag der Landgräfin Anna und ihrer Räte mit Ludwig Juppe über die Errichtung des Grabmals Wilhelms II.** 1516 März 27.

Zu wyssen, das die ernvesten Herman Rietesel zu Eysenbach, erbmarschalk und mitverordenter rat des furstenthumbs Hessen, Crafft von Bodenhusen, stathelter zu Cassel, und Baltazar Schrautenbach, amptman zun Gissen, aus bevel der durchleuchtigen hochgebornen furstin und frauen, frauen Anna, geborn hertzogin von Meckelnburg, lantgravin zu Hessen, gravin zu Catzenelnpogen etc. witwe meiner gnedigen frauen anstat und von wegen des durchleuchtigen hochgebornen fursten und hern hern Philippes, lantgraven zu Hessen, graven zu Catzenelnpogen etc., meins gnedigen hern, mit meister Ludwigen Joppen bildschnitzer, burger zu Martpurg, ein gedinge gemacht, abgered und beschlossen haben, also das er sol machen und ussbereiten und uff den stand brengen ein grab von steinwerck dem durchleuchtigen hochgebornen fursten und hern hern Wilhelmen, lantgraven zu Hessen etc. jungst verstorben loblicher gedechtnus laut einer verzeichung oder entwerffung, die er davon empfangen, welch muster Johann Gaganhart secretarius mit seiner hand unterschrieben hat. Dagegen sol ime vor sein belonung werden hundert gulden reinisch und tzwelff malter korns, und wan er zu solchem grab zu Witzenhausen stein pricht, uff seine person und seiner knecht, die er mitbringt, die cost, und dieselben stein sampt dem eisen und blei, das er darczu bedarf, gefurt und bestelt werden, damit sol er also sein abschid haben und vergnugt sein und bleiben und das grab nach allem werd fertigen on geverde. Zu urkund sind dieser abred und gedinge tzwe gleichlautend ausseinander geschnitten zettel uffgericht und idem teil einer zugestelt. Geben zu Martpurg am dornstage nach dem heiligen ostertage anno etc. decimo sexto.

Staatsarch. Marburg. Personalien d. Landgr. Wilhelm II. Reinschrift: Papier.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Johannes Philipp Heinrich Neuber, evangelischen Bekenntnisses, am 15. Oktober 1889 als Sohn des Fabrikbesitzers Friedrich Neuber und seiner Gattin Emilie geb. Saul zu Frankfurt a/O. Dort besuchte ich auch das Kgl. Gymnasium, das ich Michaelis 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um zunächst in Marburg Vorlesungen kunst- und literarhistorischen Inhalts zu hören. In München, wo ich im Wintersemester 1909 inskribiert wurde, ging ich dann zum ausschließlichen Studium der Kunstgeschichte über. Auf der Freiburger Universität setzte ich meine Studien im Winter- und Sommersemester 1910/11 fort. Von dort ging ich für das Wintersemester 1911/12 nach Berlin, und blieb dann noch drei weitere Semester in Marburg, vornehmlich, um Spezialstudien über mittelalterliche Kunst in Hessen zu treiben. Im Wintersemester 1913/14 war ich sodann noch einmal an der Freiburger Universität immatrikuliert.

Ich besuchte Vorlesungen und z. T. Übungen bei folgenden Herren:

In Berlin: Frickenhaus, Krabbo, Rintelen, Wölfflin.

In Freiburg: Baumgarten †, Cohn, Diepgen, Eitel, Finke, Gramm, Sauer, Sutter, Thiersch, Vöge.

In Marburg: Bock, Brackmann, v. Drach, Elster, Horst, Maaß, Natorp, v. Sybel, Varrentrapp †, Vogt.

In München: Burger, Grauert, Hellmann, Jansen †, B. Riehl †, Simonsfeld †, Voll.

Ihnen allen, insbesondere den Herren Dr. Eitel, Geheimrat Finke und Prof. Thiersch, in erster Linie aber Herrn Prof. Vöge schulde ich den wärmsten Dank.

Hof- und Universitäts-Druckerei Otto Kindt, Gießen.